BOGDANA DARIE

CURS DE ARTA ACTORULUI

IMPROVIZAȚIA

UNATC PRESS

2015

În memoria profesorului

Ion Cojar

Bogdana Darie

CURS DE ARTA ACTORULUI
IMPROVIZATIE

UNATC Press 2015

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
DARIE, BOGDANA ADINA
Curs de arta actorului / Bogdana Darie. - Bucureşti : U.N.A.T.C.
Press, 2015
Conţine bibliografie
ISBN 978-973-1790-94-7

792

ISBN 978-973-1790-94-7

Coperta: Paul Crețu și Paul Sehlanec

Cuprins

Cuvânt înainte.....1

Introducere.....4

1. Dezvoltarea aptitudinilor specifice.....14

1.1. Jocul.....21

1.1.1. Jocurile copilăriei.....22

1.1.2. Jocul în Cultură.....26

1.1.3. Principiul jocului în teatru.....30

1.2. Reconsiderarea componentei naturale a omului-actor.....40

1.2.1. Observarea.....48

1.2.2. Atenția. Concentrarea atenției.....52

1.2.3. Imaginația. Empatia.....62

1.2.4. Actualizarea simțurilor. Senzorialitatea conştientă
Orientare în spațiu. Reacție la stimuli. Coordonare.....73

1.2.5. Spontaneitatea.....81

1.2.6. Memoria şi memoria afectivă. Sentimentul, emoția și
pasiunea.....91

1.2.7. Intuiția.....104

1.2.8. Libertatea de creație. Blocajele creativității.....108

1.3. Conflictul – element esențial în existența scenică.....115

1.3.1. Oglinda.....117

1.3.2. Vreau – Nu vreau!.....120

1.3.3. Blitz.....125

2. Asumarea situației scenice.....128
2.1. Parametri teatrali.....132
2.1.1. *Eu – în situația dată*.....139
2.1.2. *Ce-ar fi dacă...*– principiu fundamental în Arta Actorului.....140
2.2. Gestul psihologic (G.P.).....143
2.3. Cunoașterea *Mecanismului logic specific*.....148

Bibliografia.....159

Cuvânt înainte

Cursul de arta actorului se adresează studentului ce tinde către dobândirea unui traseu profesionist în creaţia scenică. Având în vedere că actorul, spre deosebire de orice alt creator de frumos, este, în acelaşi timp, şi instrumentul şi obiectul creaţiei sale, munca de formare a acestuia a fost întotdeauna dificilă. În primul rând pentru că actorul trebuie să se cunoască mai întâi pe sine, ca unitate bio-psiho-socială capabilă de performanţe, iar mai apoi, acesta trebuie să cunoască într-un mod specific, realitatea înconjurătoare sub aspectele ei cele mai diferite. Numai în acest fel, posibilitatea de a recompune realitatea în universul scenei, se poate realiza. Căci un actor nu poate „oglindi" semenilor săi Viaţa, dacă nu o cunoaşte. Un alt motiv pentru care munca de formare a actorului e anevoioasă este că, fiind vorba despre personalităţi unice (aflate în plin proces de formare), despre fiinţe creatoare (ce îşi descoperă acum proprile valenţe), cu profunzimi nebănuite (ce cunosc lumea şi se autocunosc cu frenezia începutului de drum), orice „impunere" fără justificare, fără explicaţie şi fără substrat motivațional credibil poate deveni generatoare de blocaje puternice. Dar, poate, cel mai complicat lucru este că tânărul student trebuie să înțeleagă faptul că arta actorului are rigori și cerințe ferme, demne de o adevărată știință matematică. Un actor nu trebuie să „fure" meserie, să copieze arta marilor săi înaintași prin mimetism, sau să învețe „după ureche"...*cum să facă*, ori să se „specializeze" la locul de muncă... „pe

scândură”... Nu. Arta teatrului cere mai mult decât atât de la slujitorii săi. Cere Adevăr şi Sinceritate, Implicare, Asumare, Organicitate. Arta actorului nu înseamnă abilitatea de a minți bine și frumos, ci performanța de a întruchipa veridic situații de viață cât mai diverse, de a trăi cu adevărat... alte vieți.

Cursul de arta actorului are, de aceea, două componente absolut necesare: teoretică şi practică. Din punctul de vedere al abordării teoretice, cursul de arta actorului va răspunde întrebărilor ce ţin de: sisteme şi metode de predare în arta actorului, tendinţe în abordările creatoare de-a lungul întregii istorii a fenomenului teatral, viziuni estetice asupra spectacologiei universale, privire critică asupra abordărilor regizorale, expuneri despre importantele creaţii scenice ale marilor actori români sau străini. Pentru aceasta, o amplă bibliografie ne susţine.

Abordarea practică va porni de la principiul pedagogic esenţial: de la simplu la complex şi va urmări drumul cunoaşterii şi autocunoaşterii prin sistemul Jocului. Făcându-se diferenţa dintre „joc” şi „joacă” şi stabilind faptul că „jocul” presupune reguli foarte stricte, studentul va fi invitat să descopere, într-o atmosferă de concurenţă benefică, faptul că fiecare joc, indiferent de dificultatea pe care o prezintă, are o foarte mare reprezentare în arta şi creaţia scenică. De aceea, niciun joc nu se va încheia decât cu o analiză amplă şi exactă, profundă şi îndrăzneaţă a celor întâmplate.

Împărţit pe trei ani de studiu, pe şase semestre, Cursul de Arta Actorului are o covârşitoare însemnătate în formarea actorului, asociat însă cu necesarele cursuri de dobândire a mijloacelor de expresie (mişcare scenică şi educaţie verbo-vocală) şi cu valoroasele cursuri teoretice (istoria teatrului românesc şi universal, istoria culturii şi civilizaţiei, filosofie, estetică, analiza procesului scenic). Numai în acest fel, gradul de performanţă al produsului universitar va fi de cel mai înalt nivel.

Materialul de față, pe care l-am intitulat *Curs de arta actorului* se împarte în două cărți, ce definesc două direcții fundamentale în formarea actorului: ***Improvizația***, precum și ***Libertatea de creație în raport cu rigorile estetice***.

În primul volum se va urmări drumul actorului-om aflat la începutul perioadei sale de formare, în care prioritară este: reconsiderarea componentei naturale prin descoperirea și potențarea aptitudinilor specifice Artei Actorului. În cel de-al doilea volum atenția se va concentra asupra procesului complex de descoperire a gradului de libertate al actorului-creator în funcție de condiţionarea pe care o impun situaţia dramatică şi viziunea regizorală.

Cele două volume devin baza teoretică a cursurilor practice urmate de studenții secției Arta Actorului. De aceea, structura celor două cărți urmărește programa analitică ce se aplică în cadrul cursurilor susținute la UNATC Bucureşti.

Introducere

Teatrul – artă de grup și artă de comunicare

Teatrul, fenomen social și cultural de mare anvergură estetică și morală a parcurs și parcurge de secole întregi, un amplu proces de evoluție care merge în strânsă legătură cu sistemul educațional complex al înnobilării ființei umane. Au existat unele perioade din istoria omenirii în care teatrul, ca și alte forme de cultură, au suferit din pricina realităților sociale mult prea dure; dar au existat și timpuri în care conducători de state, monarhi luminați, au simțit nevoia dezvoltării artelor, iar dintre acestea, teatrul s-a bucurat de investiții majore. Faptul acesta a dus la o dezvoltare fulminantă cu reverberații de secole în evoluția culturală a umanității. Dacă ne gândim la Secolul lui Pericle la Atena, la perioada în care Octavian Augustus conducea Roma, sau la Parisul Regelui Soare nu putem să nu observăm că modificările survenite în viața teatrului au ținut nu numai de construirea de spații generoase, dar și de stratificarea și dezvoltarea artelor componente ale spectacolului teatral (dramaturgia, estetica, arta actorului, arta costumului și a decorului, muzica, regia, coregrafia, ș.a.). Așa se face că s-a născut ideea, unanim acceptată, că teatrul este artă de grup și nu artă individuală. Practic, toate palierele artistice implicate în fenomenul teatral sunt determinante.

Este foarte ușor să ne imaginăm, din punctul de vedere al actorului, adică a celui ce „apare” singur în fața spectatorului, că el este personajul principal în această convenție, numită spectacol. Nimic mai eronat. Fără un text dramatic bine structurat, bogat în mesaje ce au menirea de a participa la

educarea și formarea ființei umane, fără costume și decoruri bine alese, care trebuie să servească și să completeze ideea spectacolului, fără muzica ce potențează trăirile spectatorilor, fără coregrafia ce știe să armonizeze mișcările actorilor în funcție de tema abordată și fără suportul regizorului, ce are ca scop organizarea acestei „orchestre" de mare amploare, actorul ar deveni doar o schemă, și nu parte a unui ansamblu cultural complex, ce se dorește a fi spectacolul de teatru.

Iar analiza nu se oprește aici. Chiar în cadrul grupului de actori implicați în crearea unui spectacol, dacă cel ce are... mai multe vorbe își imaginează că este... cel mai important și trebuie servit de către colegi, se înșeală. Hamlet nu-și poate „rezolva problemele" fără ajutorul celorlalte personaje. Practic, dacă am face un simplu exercițiu de imaginație în care, așa... ca prin minune, odată revenit în orașul său, Hamlet constată că în palat... nu mai e nimeni, ne întrebăm: ce rost ar mai avea să punem piesa? Nu ne-ar rămâne decât niște monoloage (geniale e drept) dar lipsite de context și semnificații, determinate doar de gânduri, și nicicum de acțiuni concrete și reale pe care și el și noi le-am vedea... pe viu; iar el, eroul, ar cădea imediat în derizoriu.

În felul acesta, prima lecție pe care profesorul de arta actorului o predă tânărului aspirant la gloria scenei este: teatrul este artă de grup; al unui grup ce aderă la principii artistice și de creație, nobile.

Privit prin perspectiva sociologică, grupul, ca realitate psihosocială, a preocupat de multă vreme teoreticienii din domeniul vieţii sociale, iar teoriile lor apar drept foarte diverse[1]. Ceea ce aseamănă aceste teorii este, dacă se poate spune aşa, faptul că fiecare dintre ele accentuează pe una din coordonatele de bază, socotindu-le definitorii. Astfel, Gabriel Tarde accentuează latura psihologică: „Ceea ce nu se poate contesta, este că

[1] Apud, Darie, Bogdana – *Personajul extins*, Ed.EstFalia, Buc.2011, pag.13-40

spunând, făcând, gândind orice, de îndată ce am pornit în viaţa socială, imităm pe aproapele nostru în fiecare clipă”[2]; Herbert Spencer[3] accentuează latura biologică, vorbind despre o existenţă superorganică şi considerând că societatea nu este doar un nume colectiv, dat unei sume de indivizi ci o entitate specifică de viaţă, care, deşi poate fi evidentă şi la alte vieţuitoare, are forma cea mai perfectă la oameni. La alte vieţuitoare, viaţa socială se rezumă aproape numai la legături între adulţi şi puii lor, pe câtă vreme la om ea este mult mai complexă. Viaţa socială a omului, izvorâtă din traiul în comun, în condiţii comune de mediu, determină reprezentări, stări emoţionale şi atitudini comune; aşa se explică apariţia şi organizarea unor funcţii noi, specific umane (politice, eclesiastice, de exemplu) pentru că toţi membrii grupului sunt chemaţi să şi le însuşească. Societatea este o entitate specific umană şi are analogii cu viaţa biologică, analogii ce pot fi rezumate la diferenţiere, cooperare, solidaritate. Sub influenţa unor factori intrinseci (biologici şi psihici), a unor factori extrinseci (climă, floră, faună) şi a unor factori secundari, derivaţi din aceştia (activitate culturală profesională, religioasă) viaţa socială a evoluat neîntrerupt, de la omul primitiv cu elementarele lui instituţii domestice, dominat de necunoscutul din jurul său, la societatea actuală; de la frica de cei morţi, la frica de oamenii vii, etc.

Referindu-se la noţiunea foarte largă de „grupuri umane”, Didier Anzieu şi J.Y. Martin[4] disting următoarele realităţi: mulţimea (care desemnează reuniunea voluntară de indivizi: este condiţionată de preocupările dominante); grupa (semnificând o adunare de individualităţi; scopurile corespund, în parametri generali tuturor membrilor); *grupul primar* (semnificând o comuniune de scopuri, relaţii afective şi solidaritate de grup); grupul secundar (semnificând organizarea formală, ierarhie normată din

[2] Tarde, Gabriel – *Legile sociale*, Ed.Națională, Buc.1924, pag.53
[3] Andrei, Petre – *Sociologia cunoașterii și a valorii*, Ed.Virtual, Buc.2010, pag 6-13
[4] Apud, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, PUF 1969

exterior etc.). Trebuie specificat faptul că între realităţile sociale amintite mai sus, sunt o serie de caracteristici care le aseamănă sau le diferenţiază (de exemplu, structura, durata, relaţiile dintre indivizi, scopurile, acţiunile comune etc.). Încercând o definiție, G.Gurvitch afirmă: „Gruparea este o unitate colectivă reală, dar parțială, direct observabilă și fondată pe atitudinile colective, continue și active în fața unei opere comune de realizat; ea exprimă unitate de atitudine, de realizări şi conduite, care formează un cadru social structural, mergând spre o coeziune relativă a formelor de sociabilitate”[5].În privinţa grupărilor restrânse, G. Gurvitch afirmă că ele corespund unor dimensiuni specific umane (*nevoia de relaţie, de autocunoaştere, de autoapreciere*) şi se menţin sub forme diferenţiate şi numeroase de-a lungul modificărilor din societate. În astfel de grupuri este cel mai bine exemplificată noţiunea de aproape, de solidaritate, de echilibru cognitiv şi afectiv.

Referindu-se şi el la grupările restrânse (grupul mic), C.N. Cooley, după ce face distincţia dintre grupul primar (relaţii directe între membrii grupului) şi grupul secundar (relaţii indirecte, mijlocite), afirmă că grupurile primare sunt asociaţii „faţă în faţă”, cu un număr limitat de membri şi cu relativă intimitate, iar G.C. Homans este de părere că un astfel de grup e format dintr-un număr mic de persoane în care „*fiecare să poată comunica cu ceilalţi, nu prin intermediul unei persoane interpuse, ci faţă în faţă*”[6].

Cunoaşterea reciprocă, comunicarea, intimitatea dintre indivizi are închisă în sine o anumită stare de interacţiune între membrii grupului; de aceea Kurt Lewin afirma că: „*esenţa unui grup nu este similaritatea sau lipsa de asemănare a membrilor săi, ci interdependenţa lor*”[7]. Un grup poate fi considerat ca un întreg dinamic; aceasta înseamnă că o schimbare în starea

[5] Gruvitch, G. - *La vocation actuelle de la sociologie*, PUF, Paris 1957, pag.506
[6] Apud, *The human group*, Harper & Brothers, New York, 1950
[7] Lewin, Kurt – *Resolving social conflicts*, Harper & Brothers, New York, 1948

unei subdiviziuni oarecare, schimbă starea altei subdiviziuni. Jean Maisonneuve arată că „grupurile constituie foaierele de control social, mediile concrete unde se efectuează învăţarea sau naşterea modelelor; câmpurile determinate unde se articulează statuturile şi rolurile şi unde interacţionează indivizii care şi le asumă”[8]. Continuându-şi ideea, sociologul francez afirmă că interacţiunea membrilor unui grup nu se desfăşoară fără un obiectiv, fără o sarcină anume; axa motivaţie-scop, pe un traiect marcat de mijloace, tehnici, comportamente interindividuale etc. este vitală pentru grupurile mici. Amplificându-şi ideea, Jean Maisonneuve afirmă că determinantă pentru un grup mic este „existenţa unei structuri interne care regizează jocul interacţiunilor. Această structură constă într-un sistem rudimentar sau complex, latent sau explicit de statute şi roluri articulate între ele, sisteme care dau grupului consistenţă şi îi permit să se menţină şi să funcţioneze”[9]. Accentul cade, aşadar, pe sistemul de interacţiuni, sistem ce are subsumat în el existenţa şi funcţionalitatea statutelor şi rolurilor membrilor grupurilor.

Factorii care acţionează asupra grupului pot avea două origini: externă sau internă. Factorii de ordin extern pot reprezenta voinţa şi puterea unor persoane din afara grupului, ce acţionează asupra acestuia. Ceilalţi factori, de ordin intern, se referă la structura grupului, la conducere, precum şi la relaţiile interpersonale, ce se stabilesc la nivelul acestuia. Cei care într-adevăr dinamizează activitatea grupului determinând un anumit mod de comportament al întregului grup, sunt factorii interni, sau mai pe scurt, *factorii de grup*. Ei pot acţiona spontan sau dirijat. Structura grupului este determinată de diferenţele de poziţie ale membrilor grupului, adică de statutul şi rolul fiecărui membru din grup, la un moment dat.

[8] Maisonneuve, Jean – *La psychologie sociale*, PUF, Paris 1969, pag.55
[9] Op. Cit. pag.56

Relaţiile unei persoane cu alta (relaţiile interpersonale) constituie unul din domeniile cele mai des abordate în cadrul studiilor de psihologie socială. Dar pe cât de des au fost abordate, pe atât au fost de diverse părerile celor ce le-au cercetat; astfel asupra definirii lor întâlnim păreri destul de diferite: sunt numite relaţii interpsihice (dar astfel de relaţii întâlnim şi în psihologia animală), *relaţii intermentale* (accentuându-se astfel aspectul raţional al relaţiilor dintre oameni – cu – aproape – evitarea aspectului afectiv), *relaţii interafective* (acceptarea unui astfel de concept restrânge sfera relaţiilor interpersonale doar la afecte, stări emotive şi sentimente, evitându-se aspectul social şi raţional), relaţii interumane (toate relaţiile din societate sunt „umane" pentru că sunt... între oameni; din păcate, tot între oameni pot avea loc şi acţiuni inumane sau chiar, antiumane).

Admiţând că relaţiile interpersonale au subsumat actul conştiinţei, desprindem unele particularităţi: sunt nemijlocite şi implică o mare încărcătură afectiv-emoţională; implică *cunoaştere şi comunicare*, definirea poziţiilor unuia faţă de alţii, a tuturor faţă de grup şi a întregului grup faţă de unul; implică existenţa unei anumite scări de valori la parametrii fiecărui individ; implică şi (sub anumite aspecte) subordonarea vieţii particulare, personale a indivizilor sarcinilor grupului.

Se consideră că relaţiile psihice interpersonale nu au o existenţă de sine stătătoare, ele nu apar decât între oameni, adică între fiinţe care sunt sociale prin însăşi structura lor existenţială. Din această cauză relaţiile interpersonale sunt, în acelaşi timp, psihice şi sociale, adică psihosociale, nu numai în înţelesul că sunt influenţate de societate, ci în înţelesul mai profund, mai organic, că ele sunt chiar modalităţi psihice ale vieţii sociale, aspecte integrante ale acesteia prin care psihicul participă la viaţa socială, iar viaţa socială se realizează psihologic în şi prin indivizi.

Prin urmare relaţiile interpersonale ne apar ca fiind un gen anume de legături psihosociale, vii, nemijlocite, între oameni; ele reflectă, cel mai adesea în forme predominant afectiv-emoţionale, aspectele particulare ale vieţii sociale.

Căutările în definirea mai adevărată a ceea ce putem numi relaţii interpersonale au avut unul din punctele de plecare în clasificarea lor; astfel, luând drept criteriu natura lor, raporturile interpersonale au fost denumite raporturi interafective (de către Jacob Levi Moreno), deosebindu-se trei tipuri principale: *relaţii de simpatie*, relaţii de antipatie, relaţii de indiferenţă; au mai fost denumite raporturi interindividuale (raporturi formale sau neformale la Kurt Lewin); mai sunt socotite raporturi cu altul (de către G. Gurwitch), şi în acest caz pot fi relaţii de apropiere, relaţii de depărtare, relaţii mixte; şi în fine, mai sunt denumite raporturi elective (de afinitate prin selecţie); raporturi de ascendenţă-dependenţă şi raporturi contractuale (Jean Maisonneuve). Într-o clasificare după sensul lor, relaţiile interpersonale pot fi clasificate în: *orizontale* (pe acelaşi palier al vieţii sociale) şi *verticale* (pe scară ierarhică); iar într-o clasificare după domeniul în care acţionează, putem desprinde relaţiile de consangvinitate (din familie), relaţiile de muncă şi relaţiile de convieţuire din cadrul structurii sociale.

Facem menţiunea că în instituţiile de creaţie culturală (teatre, filarmonici, ansambluri artistice cu profil divers, grupări artistice etc.) densitatea, varietatea şi dimensiunea relaţiilor interpersonale, sunt, condiţionate de apartenenţa directă şi nemijlocită la un anume grup profesional-ocupaţional din cadrul instituţiei.

În cadrul Facultății de Teatru se organizează așa numitele: ***Ateliere***. Acestea sunt, de fapt, *grupuri mici* în care se stabilesc, așa cum ne-a arătat sociologia, *relații interumane complexe*. Modul în care se construiește atelierul ține, evident, de fiecare conducător în parte, de experiența sa și de

tipul său de abordare a fenomenului educațional. Cu toate diferențele inerente, însă, Atelierele de Arta Actorului sunt locuri în care tinerii aspiranți sunt invitați să învețe o meserie ce nu se poate aborda într-un mod... obișnuit. Arta Actorului este „un mod specific de trăire și gândire” (așa cum obișnuia să spună profesorul Ion Cojar), este o cale de învățare prin tehnica cunoașterii și autocunoașterii. Iar acest lucru nu se poate realiza decât într-un climat în care fiecare dintre membri să se simtă protejat, încurajat, susținut, acceptat, ajutat și, mai ales, apreciat. În Atelierul de Arta Actorului se stabilesc și *relații intermentale*, dar și *relații interafective*. Din start, relațiile trebuie să fie *pe același palier*, iar dacă apar tendințe de verticalizare, anume pe scară ierarhică, datoria profesorului este să le tempereze încă din pornire; și aceasta deoarece, într-un grup artistic egalitatea dintre șansele date fiecăruia nu trebuie să fie o utopie.

În analiza sociologică făcută arătam cum un mare psihanalist, J.L.Moreno spunea că relațiile din cadrul unui grup pot fi de simpatie, antipatie și indiferență. În clasa de actorie indicat este ca *simpatia* să devină cuvântul dominant; și chiar dacă este greu de realizat de către toată lumea, gândul că, pentru o perioadă de timp, membri aleatoriu aleși (în urma unui examen de admitere în care s-au „detectat” aptitudini specifice) trebuie să lucreze la capacitatea maximă a creativității lor, calea de „simpatizare” a partenerului și a acțiunilor sale poate duce la reușita colectivă. Desigur, nu se sugerează nicicum ideea că trebuie ca cineva să mintă, adică să se prefacă și să nu aibă curajul să spună ce nu-i place. Nu. Nimeni nu trebuie să mintă! În schimb, trebuie să corecteze fără reproș, cu inteligență și din dorința „de a face bine”, adică să transforme înspre bine, o stare greșită de fapt sau gând.

Sociologia ne mai atrage atenția și asupra unui aspect determinant: în cadrul grupului, *factorii de grup* sunt cei care determină dinamizarea acestuia, iar ei provin din interiorul și nu din exteriorul grupului. Și pentru ca

traseul să fie unul ascendent, esențial este ca într-un astfel de grup *cunoaşterea reciprocă* şi *comunicarea* dintre membri să devină prioritare pentru că ele duc la ceea ce se numeşte *interdependența* membrilor săi. Şi cum într-un Atelier de Arta Actorului membri sunt dependenți unii de ceilalți, tocmai datorită faptului enunțat încă dintr-un început, că teatrul e artă de grup, putem susține, fără teama de a greși, că teatrul este în același timp şi *artă de comunicare*.

Ceea ce este esențial de specificat este și faptul că, atunci când vorbim despre teatru ne referim la două aspecte ale comunicării: între membri grupului artistic de lucru, dar și între emițător și receptor, sau mai exact: între creator şi spectator.

În ceea ce privește primul aspect, analizat de sociologie, este clar că nu se poate stabili o comunicare eficientă şi benfică, dacă nu e precedată de procesul de cunoaștere; așa se face că toți membri Atelierul sunt invitați să afle, descopere cât mai multe aspecte ce țin de caracteristicile personale ale colegilor. În același timp, felul în care fiecare se prezintă grupului, fară „ascunzișuri", fără minciuni, fără denaturări ale realităților, izvorâte din dorința de a „părea"... mai frumos, mai deștept, mai altfel decât ceilalți, ar fi o cale care duce către comunicarea corectă, lipsită de „paraziți". Toate aceste aspecte vor fi analizate pe larg în lucrarea de față.

În ceea ce privește cel de-al doilea aspect, ridicat de estetică, anume comunicarea dintre cei doi poli ai fenomenului teatral: creație și recepție, încă din cele mai vechi timpuri teoreticienii şi practicienii teatrului au știut că, în esență, munca lor este destinată a fi apreciată de către public. Este un nonsens să ne imaginăm că se poate face spectacol... fără spectatori. Au existat unii creatori care s-au ocupat chiar de „manipularea conştientă a

spectatorului”[10] ajungând la concluzia că reacțiile acestora sunt de două categorii: afectiv-emoțională și cerebrală. Subiectul acesta, ce ține de receptare şi legile acesteia, va fi tratat pe larg în volumul al doilea al Cursului.

Însă, cel mai important aspect este că, în cadrul Atelierului de Arta Actorului problema receptării trebuie exclusă cu desăvârşire. Relațiile interumane ce se vor dezvolta, precum şi împlinirea nevoii de comunicare se vor face exclusiv în cadrului grupului artistic de lucru. Actorul se va raporta la tematica specifică artei sale, lucrând împreună cu colegii, descoperind frumusețea și fascinația artei noastre.

[10] Apud, Grotowski, Jerzy - *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Vol. II, Ed.Minerva, Buc.1973, pag.332

1 Dezvoltarea aptitudinilor specifice

Începutul este întotdeauna, bulversant! Cu atât mai mult pentru un student la Arta Actorului care vine cu un generos „bagaj” de idei preconcepute. Fie a fost membru activ în trupa liceului, fie a făcut cusuri „de pregătire” pentru admitere, fie... a fost doar un visător la gloria scenei sau a marelui ecran. Cu siguranță a adunat păreri, opinii, tehnici, metode, care mai de care mai complexe și... crede el, benefice. Și-a făcut repertoriul singur sau ajutat... și, cu bune, cu rele... a avut succes! Și iată-l student la Actorie. Visul începe să prindă contur. Își cunoaște colegii, se interesează de performanțele profesorilor, în fine... începe școala. Numai că aici: surpriză. Parcă nimic din ceea ce știa înainte nu mai are valoare, parcă toate cunoștințele căpătate până acum par minore, iar lumea parcă are alte valori. Cursurile sunt surprinzătoare, profesorii vorbesc... o limbă, parcă, străină, colegii sunt fie suspicioși, fie speriați, fie distanți, fie neinteresanți. Primele zile de școală sunt, hotărât lucru, de spaimă.

Pentru ca să treacă repede peste toate aceste blocaje și să afle cât mai devreme frumusețea meseriei noastre, tânărul este invitat să descopere drumul cel mai simplu și în același timp, cel mai eficient. Iar acesta este: jocul.

Dar și aici se ridică de multe ori o problemă; studenții nu înțeleg motivul pentru care... se joacă toată ziua. Există chiar voci care spun: „eu nu sunt bun la jocuri, eu sunt bun la Teatru”. Nimic mai greșit!

Teatrul, artă dinamică prin excelență, nu poate fi abordată, asemenea tuturor celorlalte arte, decât prin tehnica jocului. Și aceasta deoarece, „prin intermediul jocului putem părăsi lumea nevoilor și tehnicilor noastre, această lume interesantă care ne înconjoară și ne încătușează. Scăpăm de forța constrângerii exterioare, de povara trupului pentru a ne crea lumi de utopie. Punem atunci în joc – admirați frumoasa ambiguitate a cuvântului – funcții pe care acțiunea practică le-ar fi lăsat nefolosite și intrând în joc cu trup și suflet, ne realizăm pe deplin”[11]. Aserțiunea psihologului Jean Chateau confirmă preocuparea pe care o au pedagogii din domeniul artistic, de a-și structura viziunea formatoare pe principiul jocului.

De fapt, scopul cursurilor de arta actorului este de a revela și dezvolta disponibilitățile creatore ale fiecărui student în parte. Conform dicționarului de psihologie, aptitudinea face diferența între indivizi, care, la o educație egală și în condiții echivalente, dau randament diferit. Există (în funcție de domeniul în care se manifestă) aptitudini intelectuale, senzoriale, motorii, artistice, ș.a. În perioada timpurie a copilăriei, aptitudinile pot rămâne nediferențiate; primele care apar (susține pedagogia) sunt cele pentru muzică și desen, în timp ce, aptitudinile pentru matematică și cercetare științifică apar după vârsta de 14 sau 16 ani. Psihologia acordă o mare însemnătate „diagnosticării” aptitudinilor specifice încă din perioada școlară, în așa fel încât, alegerea profesiei să nu devină un eșec (vezi Édouard Claparède[12]). În cazul viitorilor slujitori ai scenei, lucrurile stau puțin diferit.

[11] Chateau, Jean – *Copilul și jocul*, E.D.P., Buc.1971, pag.7
[12] Claparède, Édouard (1873-1940) – *Experimental pedagogy and the psychology of the child* , Hardpress Ltd, Ireland 2013

În mentalul colectiv s-a împământenit ideea că, pentru a deveni actor, un tânăr trebuie să aibă... talent. Definiția talentului este, însă, necuprinzătoare atunci când încercăm să facem o analiză cu ochi profesionist. De fapt, este vorba despre aptitudinile specifice acestei meserii artistice. Ceea ce este sigur însă, și aici intervine ambiguitatea, fiecare artist este, în sine, un unicat. De aceea, nu se poate face o analiză concretă, cu criterii clare și definitive, după care am putea defini talentul. Și cu toate acestea, o știință exactă (așa cum ne dorim a deveni Teatrul) trebuie să poată fi cuprinsă în anumite rigori.

Tudor Vianu considera că talentul este accentuarea unor aptitudini artistice obișnuite, deținute de media oamenilor, iar geniul este „cazul excesiv al unor însuşiri curente”[13]. Omul talentat, credea profesorul Vianu, este educabil; el poate să se perfecționeze, să facă descoperiri noi și să își dezvolte aptitudinile.

Pedagogia artistică a stabilit, datorită numeroaselor scrieri şi exegeze teatrale, un set de puncte de referință ce trebuie urmărite în perioada educației. În felul acesta, s-a conturat un număr de aptitudini specifice, pe care, profesorii caută să le aducă în actualitate și să le dezvolte. Ne referim la (clasicele, deja): imaginație, spontaneitate, folosirea plenară a simțurilor, coordonare, activarea memoriei afective, gândire asociativă, puterea de a empatiza, păstrarea atenției și atenția distributivă, armonizarea cu grupul, ș.a. Numai că, la o succintă enumerare, „disperarea” studentului crește progresiv. Și aceasta deoarece, nimic nu se poate câștiga fără o necesară și valoroasă: relaxare (detensionare); ori fără o etapă esențială în formarea actorului, numită: cunoaştere şi autocunoaştere.

Din punctul de vedere al psihologiei există anumite aptitudini ce se fac vizibile încă din copilărie; acestea sunt: aptitudinile muzicale, cele pentru

[13] Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed.pt. Literatură, Buc. 1968, pag.247

arta grafică, pentru tehnică, matematică, pedagogie sau știință. Ceea ce este paradoxal este faptul că tinerii ce doresc să devină actori prezintă, unele sau chiar mai multe dintre aceste aptitudini. Ar putea să facă, deci, oricare dintre aceste meserii. Și cu toate acestea... chemarea către acea lume misterioasă pe care o deschide „cutia magică" este foarte puternică. Iar aceasta se produce datorită faptului că tinerii în cauză dovedesc un plus de aptitudini creative. Profesorul american de teoria artei, Viktor Lowenfeld (1903-1960), determina patru tipuri de aptitudini pe care le considera criterii reprezentative pentru personalitatea creativă. Acestea sunt: *sensibilitatea față de probleme, disponibilitatea receptivă, mobilitatea și originalitatea* [14]. Cercetătorul american constată faptul că, oamenii creativi sunt mult mai receptivi față de orice senzație vizuală, auditivă sau tactilă. Ei reacționează mult mai puternic la stimulii exteriori, modificându-se profund în trăirile interioare, în funcție de senzațiile ce le sunt induse în variate momente de viață. În aceeași problemă, Schiller susținea că: „Plăcerea senzorială este singura care este exclusă din domeniul artelor frumoase, iar iscusința de a o trezi nu se ridică niciodată la nivelul artei, sau doar uneori când impresiile sunt rânduite, întărite sau moderate după un plan produs de artă și recunoscut prin reprezentare"[15]. Cercetătorul american nu susținea nici el faptul că doar *reactivitatea crescută la stimulii exteriori* poate fi considerată artă, ci doar că, acei oameni ce au un aparat senzorial mult mai fin, pot deveni creatori. El dădea un exemplu concludent, în care un copil se poate transpune atât de intens în persoana pe care o pictează încât poate ajunge chiar să simtă asemenea acesteia. Fenomenul se poate extinde până la identificarea cu situațiile unor culturi, rase sau națiuni. Lowenfeld spune: „În artă, activitatea creativă sprijină atât dezvoltarea receptivității față de culori, forme,

[14] Apud, Landau, Erika – *Psihologia creativității*, E.D.P., Buc.1979, pag. 44 și urm.
[15] Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981, pag.63

suprafețe, ș.a., cât și față de oameni și sentimentele lor (social awarness). Această sensibilitate, manifestată pe tărâm social, poate fi atribuită creativității și în domenii care n-au nimic comun cu arta”[16].

O altă determinantă a creativității este *variabilitatea ideilor*; anume faptul că o persoană care posedă această calitate poate folosi divers, în funcție de necesități, mijloacele de exprimare artistică cunoscute, sau... necunoscute. Așa se face că există oameni care folosesc, în mod surprinzător, ustensilele de pictură, de exemplu, sau alții ce compun piese muzicale alăturând sunete scoase de diverse instrumente, în neașteptate formule. Tot în această categorie se înscriu și sculptorii ce utilizează pentru creațiile lor materiale neobișnuite. Acestora li se adaugă și cei ce folosesc mijloacele obișnuite, însă în inedite formule. Guilford [17] analiza această aptitudine numind-o „flexibilitate spontană”, pe care o măsura cu ajutorul unei întregi „baterii” de teste, numite: *Brick uses* (utilizarea cărămizii) [18].

Printre apitudinile creative se mai distinge: *mobilitatea*, și anume capacitatea oamenilor de a se adapta rapid la orice situație. Lowenfeld scoate în evidență faptul că există copii care, dacă au vărsat culorile pe foaie, atunci când pictează, nu se sperie, ci înglobează pata în desen, transformând-o în parte a creației lor; în acest context, cercetătorul american atrăgea atenția asupra faptului că, în dezvoltarea copilului, cărțile de colorat pot deveni chiar nocive, distrugând mobilitatea prin introducerea unor tipare și stereotipuri.

Dar poate cea mai importantă aptitudine creativă este *originalitatea*. Oamenii ce se încadrează în această categorie au capacitatea de a da răspunsuri inedite la întrebări obișnuite, găsesc soluții speciale la situații de viață diverse și rezolvă problemele, mai mult în funcțe de

[16] Apud, Landau, Erika – Psihologia creativității, E.D.P., Buc.1979, pag.45
[17] Joy Paul Guilford (1897-1987), psiholog american ce a făcut numeroase cercetări în domeniul inteligenței umane
[18] Landau, Erika – *Psihologia creativității* , E.D.P., Buc.1979, pag 35-37

imaginația lor, decât din informațiile căpătate prin educație. Originalitatea se află la polul opus conformismului, în structura ideatică şi forma ei exterioară. Guilford preciza faptul că procesul învățării are o valoare deosebită, doar dacă nu rămâne la etapa de acumulare forțată de informații, ci dă posibilitatea subiectului să sintetizeze şi să analizeze cele acumulate, folosindu-le apoi, în funcție de imaginația proprie în scopurile pe care și le propune. Și pentru că tot vorbim de *imaginație*, trebuie să specificăm faptul ca aceasta este (conform dicționarului de psihologie) „aptitudinea de a ne reprezenta obiectele absente şi de a combina imaginile (...) Pentru a se îndepărta de un anumit mod de gândire şi a crea noi sinteze mentale, trebuie o anumită suplețe a spiritului care, în mare parte, depinde de atitudinile profunde ale persoanei."[19]

Teoria culturală a creativității s-a constituit, de-a lungul timpului, într-un subiect foarte disputat de către cercetători. Astfel, dacă Freud[20] afirma că artistul vrea să se facă iubit şi să se îmbogățească de pe urma creațiilor sale, precum şi faptul că premisa culturii trebuie căutată în energia deplasării libidou-lui, Kris [21] considera că apariția oricărei opere de artă presupune şi receptarea de către public, iar aprecierea acestuia este determinantă pentru artist. Dar a existat şi teoria lui Adler[22] care în 1927 definea creativitatea ca supremă formă de adaptare la un scop propus; el a dezvoltat conceptul de „forță creativă" care face ca individul să își închine, practic, toată viață unui înalt deziderat. În felul acesta, creația devine o reuşită a întregii ființe a artistului; în plus, Adler susținea faptul că un creator nu se dedică decât muncii sale și societății pe care vrea să o mulțumească, și

[19] Sillamy, Nobert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers enciclopedic, Buc.2000, pag.153
[20] Sigmund Freud (1856-1939), medic neuropsihiatru austriac, fondatorul școlii de psihanaliză
[21] Ernst Kris (1900-1957), psihanalist austriac şi cercetător în teoria artei
[22] Alfred Adler (1870-1937), doctor şi psiholog austriac, fondator al Școlii de Psihologie Individuală, succesor al lui Freud și precursor al logoterapeutului Viktor Frank

nicidecum unor câştiguri materiale. Viziunea aceasta a altruismului creației ne face să credem că ceea ce răspund tinerii candidați la întrebarea: „De ce teatrul?”, nu e o minciună. Într-o covârșitoare proporție aceștia spun: „Așa am simțit”, sau „Vreau să fac lumea mai fericită”, ori „Vreau să fac lumea să râdă”. Numai că pentru ca acest vis să se împlinească trebuie parcurs un drum lung.

Această idee era susținută şi de un alt psiholog, Fromm[23], care în 1959 făcea distincția clară dintre cei ce rămân doar cu aptitudini creatoare şi cei ce devin adevărați artişti. Aceştia din urmă susțin un traseu complex de educație şi exersare, pentru a reuşi să ducă la finalitate un produs artistic. Sunt oamenii care au curajul să trăiască altfel decât ceilalți, părăsind obişnuința şi conformismul, visând la un univers nou în care trăirea creativă să dea concretețe viselor celor mai frumoase. Dar, poate, cea mai importantă teorie este aceea că, pentru a deveni creativ înseamnă a avea permanent o atitudine receptivă față de oameni, să fii imun la prejudecăți, să eviți generalizările şi filtrarea prin propriile nevroze, a lumii exterioare; „numai datorită acestor proiecții şi atitudini, putem dobândi o maturitate interioară şi o atitudine creativă”[24] susținea Fromm. Prin urmare, misiunea profesorului de Arta Actorului, dificilă şi... plină de surprize este de a scoate la iveală toate aceste aptitudini creative, pe care le dețin tinerii studenți, potențarea lor, pentru a fi folosite în scop superior artistic, dar şi crearea unui adevărat bagaj de tehnici şi metode care să deblocheze resorturile interioare ce pot înlătura starea de creație atât de mult căutată. În plus, studentul trebuie să realizeze faptul că, odată pornit în această fabuloasă aventură, ce se numeşte Teatru, el trebuie să-şi lase în urmă obiceiurile „civile”, tolerate până acum: lenea, indiferența, neimplicarea, şi dramaticul „las’ că merge!”. Nu! În

[23] Erich Fromm (1900-1980), filosof şi psiholog german
[24] Apud, Landau, Erika – *Psihologia creativității*, E.D.P., Buc.1979, pag.31

meseria de actor, nimic nu merge fără muncă, implicare, devoțiune și curaj! Un actor nu trebuie să se pună pe sine, cu angoasele și orgoliile sale, pe primul plan, ci trebuie să plaseze în centrul preocupărilor sale, creația artistică. Iar aceasta se poate realiza doar aunci când jertfa creatorului atinge... cote mitice.

1.1. Jocul

Spuneam că primul pas către înțelegerea principiilor Artei Actorului trebuie făcut cu ajutorul Jocului teatral. Dar ce este un joc? O întrebare care poate părea puerilă... și cu toate acestea, e determinantă în meseria noastră.

Jocul este „un fenomen antropologic complex, condiționat social – în conținutul și formele sale – care constă în angajarea spontană a unui subiect uman într-o activitate lipsită de scop practic – utilitar conștientizat, din nevoia de destindere și/sau echilibrare psihologică”[25]. Alături de învățare, muncă sau creație, jocul poate fi considerat tot o activitate psihică umană, dar care se detașează de primele prin natura rezultatelor; și aceasta deoarece, jocul nu presupune existența unui rezultat anume, ci chiar desfășurarea acțiunii în sine devine rezultatul propus. Deși jocul este caracteristic copiilor, el se regăsește (sub multiple forme) și la persoanele adulte.

[25] Diaconu, Mihai – *Educația și dezvoltarea copilului*, Ed.ASE, Buc.2007, pag.143

1.1.1. Jocul în copilărie

Jocul apare încă din copilărie fiind, de fapt, exersarea vârstei ce va veni, și anume: maturitatea. Încă de la vârsta foarte fragedă copilul se joacă pentru a-și dezvolta funcțiile pe care le va folosi ulterior. Atunci când, bebeluș fiind, copilul prinde câte un obiect şi îl aruncă de fiecare dată când adultul i-l dă, nu înseamnă că vrea să-și sâcâie părintele, ci că se joacă exersând, de exemplu, funcțiile mâini: adică apucarea și aruncarea obiectelor. „Prin joc el își pune în acțiune posibilitățile care decurg din structura sa particulară, traduce în fapte potențele virtuale care apar succesiv la suprafața ființei sale, le asimilează și le dezvoltă, le îmbină și le complică, îşi coordonează ființa și îi dă vigoare”[26]. Prin urmare, dacă jocul e cel ce conturează funcțiile viitoare, latente, înseamnă că omul cel mai înzestrat, este acela care... s-a jucat cel mai mult. Schiller spunea că „Omul nu este întreg decât atunci când se joacă”[27] și înclinăm să-i dăm dreptate dacă ne gândim la faptul că mersul, vorbirea, comunicarea se exersează tot prin joc. În copilăria mică, începând de la 6-7 luni, jocul devine activitatea fundamentală, dezvoltând prin antrenament, latura psihomotorie, senzorială, intelectuală și afectivă a copilului.

Psihologia și pedagogia, au încercat să răspundă constant la întrebarea: „De ce se joacă copilul?”. Răspunsurile sunt multiple: din instinct, ca exerciții pregătitoare pentru acțiunile viitoare, pentru cheltuirea surplusului de energie, pentru recreere, din încercarea de a imita și de a înțelege adulții, din încercarea de a se echilibra afectiv și intelectual atunci când adaptarea la real are de suferit, și din dorința de a învăța adaptarea și integrarea în lumea reală.

---

[26] Chateau, Jean – *Copilu și jocul*, E.D.P., Buc.1971, pag.9
[27] Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981

Există mai multe categorii de jocuri care au diverse condiționări psihologice. Dintre ele se detașează jocul-exercițiu, practicat de copilul mic, atunci când trece prin etapa dezvoltării motorii și intelectuale. Apoi apar jocurile simbolice; în jurul vârstei de 2-3 ani, copilul tinde să reproducă întâmplări sau fapte la care a fost martor sau a paticipat efectiv, dar nu poate face acest luru prin evocare mintală, ci doar prin joc. Copilul își construiește, după propria dorință, simboluri personale, pe care doar el le înțelege și care înlocuiesc lucrurile și situațiile pe care nu le poate exprima încă, verbal. De aceea, jocul simbolic, poate căpăta și funcția de rezolvare, lichidare a conflictelor pe care fie le-a trăit, fie le-a văzut și l-au impresionat puternic.

Urmează, apoi, jocurile de construcții, care apar ceva mai târziu, subsumându-se rezolvării de probleme și creației inteligente. Acest tip de jocuri poate lua diverse forme: construcții în nisip, lipirea abțibildurilor, decuparea imaginilor și alăturarea lor într-o altă ordine, jocurile Lego, ș.a. Ele pot fi rezolvate: după o temă dată, sau din imaginație. Apoi, în jurul vârstei de cinci ani apar jocurile de creație; foarte frecvente și iubite de copii sunt: „de-a doctorul”, jocurile cu subiecte din viața cotidiană, sau din basme și povești. Pe măsură ce copiii cresc încep să stabilească subiectul înainte de începerea jocului, să dea și să primească roluri. Este interesat faptul că, odată cu această vârstă, jocurile devin colective; în plus, jucătorii vor să capete roluri cât mai diverse și mai diferite de condiția lor, punând în lumină nu numai desfășurarea poveștii, ci și relațiile sociale și semnificația acestora.

Urmează, apoi, jocurile cu reguli; ele apar și se dezvoltă odată cu jocurile cu subiect și roluri. Dacă la început se bazează pe imitație, acceptând regulile propuse de un adult sau un copil mai mare, cu timpul, copiii descoperă propriile reguli, la care aderă toți jucătorii, de comun acord. Exemple tipice de jocuri cu reguli sunt: „de-a v-ați ascunselea”, numărătorile, jocurile cu bile, „Șotronul”, „Leapșa”, „Un, doi, trei, fața la

perete, stai!", „Rațele și vânătorii", „Țară, țară, vrem ostași!", etc. Este interesant faptul că aceste jocuri se „moștenesc" de la părinți și, pentru că sunt privite cu nostalgie de către adulți, devin chiar jocuri de societate. În ceea ce privește vechimea jocurilor de copii la români există o interesantă mărturie: „Să nu se pară de prisos cititorului că voi descrie jocurile copilărești ale valahilor, căci va vedea în ele încă o dovadă că ei sunt urmașilor vechilor colonişti, lăsați de Traian după cucerirea Daciei, și care au transmis generațiilor până în ziua de astăzi aceleași jocuri ca: mingea, titirezul, nucile, bâza, de-a caii, scrânciobul, baba-oarba și altele"[28]. Dar istoria jocurilor nu se oprește aici.

O urmare firească a dezvoltării acestora și în perioada școlii, duce la folosirea jocurilor didactice. După criteriile conținutului și a obiectivelor urmărite, acestea se pot clasifica în: jocuri de cunoaştere a mediului înconjurător, de dezvoltare a vorbirii, aritmetice (pentru învățarea numerelor şi a socotelilor), jocuri muzicale, de orientare, de sensibilitate, pregătitoare pentru înțelegerea unor noi noțiuni, de extindere a cunoștințelor asupra unor noi situații (numite și jocuri aplicative), jocuri simbolice, de mișcare, ș.a. [29]. Ideea generală a pedagogilor de azi fiind aceea că școala nu ar trebui să se bazeze pe memorarea unor teze teoretice, gata elaborate, ci prin acționarea efectivă a elevului, prin așa numita teorie „learning by doing"; mai exact, profesorul ar trebui să organizeze variate întâlniri ale copilului cu... problemele vieții.

Desigur, au existat de-a lungul timpului și interesante propuneri de educație nonformală. De exemplu, încă din secolul trecut, John Dewey[30] și-a experimentat ideile pedagogice organizându-și școala într-un mod inedit:

[28] Del Chiaro Fiorentino, Anton Maria – *Revoluțiile Valahiei*, cu introducere de Nicolae Iorga, Ed. Viața Românească, Iași 1928, cap.III *Ritualurile valahilor*, pag. 29-37
[29] Vezi: Cerghit, I – *Metode de învățământ*, E.D.P., Buc.1976, pag. 166
[30] John Dewey (1859-1952), filosof, psiholog și pedagog american

copiii de cinci ani desfășurau activități pe care le vedeau în familie și vecini (gătitul, curățatul, cusutul, dulgheria, ș.a.), cei de șase ani plantau grâu și bumbac, pentru ca apoi să transporte recolta la piață, iar cei de nouă ani studiau geografia, istoria și organizau apoi o cameră specifică pentru o casă americană din vreme; cei mari realizau diferite experimente științifice, purtau dezbateri pe teme economice și politice, preocupându-se și de arhitectură sau medicină. O altă metodă de educație nonformală a fost aplicată și de dr. Maria Montessori[31] care garanta libertatea și dezvoltarea individualității copilului; tehnica jocului aplicată în școala și grădinița Montessori, duce la o importantă dezvoltare a aptitudinilor (inclusiv cele creative) ale copiilor. Tot pe direcția educației alternative s-au înscris și școlile Waldorf, Step-by-Step, ș.a.

Jocurile copilăriei constituie, deci, principala modalitate prin care copilul poate dobândi cunoştinţe despre lumea înconjurătoare, despre activitatea și modul de viață al adulților; în plus, prin acțiunile aplicate în joc, copilul își dezvoltă imaginația, își conturează personalitatea și își rezolvă problemele de adaptare cu care se confruntă. Jocurile sunt calea către o viață viitoare în care individul trebuie să știe să acționeze prompt în funcție de problemele ivite, să aibă curajul inițiativei, inteligența de a stabili strategii, precum și abilitatea de a lucra și comunica într-un grup, dar și generozitatea de a accepta sensibilitatea și slăbiciunile semenilor săi. Hotărât lucru: fără aportul jocului în copilărie, viitorul adult nu are decât de suferit. Iar dacă evoluția ființei umane este determinată de existența jocului, în cultură lucrurile stau... într-un fel, diferit... deşi...

[31] Maria Montessori (1870-1952), medic și pedagog itaian, fondatoarea Metodei Montessori

1.1.2. Jocul în cultură

„Jocul e mai vechi decât cultura, pentru că jocul s-a născut odată cu lumea animală”[32] susține Johan Huizinga[33] în celebrul studiu *Homo ludens*. Ideea cercetătorului olandez era că, încă de la începuturile lumii, jocul a fost determinant în perioada de formare a ființei... și înainte să se folosească omul de joc, s-au folosit de el animalele. Interesant de specificat este faptul că, din punctul de vedere al trăsăturilor fundamentale ale jocului, obiceiurile ludice ale oamenilor seamănă întocmai cu cele ale animalelor. Așa se face că la baza formării şi dezvoltării omului, s-a aflat jocul. Și cum această aserțiune este acreditată de psihologie, Huizinga merge mai departe şi justifică, în studiul său faptul că: în istoria omenirii, şi cultura s-a bazat pe joc; cultura este „un joc al spiritului”. Studiul său, deosebit de complex alcătuit şi riguros documentat ne susține în demersul nostru de a plasa jocul la baza creației teatrale. E interesant faptul că, deşi pare un pleonasm (din punct de vedere etimologic, de exemplu, vorbim despre: *jocul* actorului), nu este deloc simplu de demonstrat faptul că Arta Actorului se bazează pe JOC şi nu în aceeaşi mare măsură pe IMITAȚIE. Dar să nu anticipăm. Suntem deocamdată pe tărâmul culturii şi vrem să demonstrăm faptul că jocul este motorul creației artistice.

Huizinga socotea jocul ca fiind mult superior unui fenomen fiziologic, plasându-se deasupra unei simple reacții psihice; în viziunea lui, jocul are o funcție „plină de tâlc”. Și aceasta deoarece, deşi par pure invenții, haotice, întâmplătoare şi supuse hazardului, jocurile au, fiecare, menirea lor. Așa cum am arătat deja, încă din copilăria mică, ele sunt formatoare de funcții vitale folosite, ulterior, toată viața de om. În plus, cercetătorul olandez

[32] Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed.Univers, Buc.1977, pag.33
[33] Johan Huizinga (1872-1945), profesor, istoric şi eseist olandez

observă faptul că limbajul în sine este... tot un joc: „În spatele fiecărei exprimări a abstractului se află o metaforă și în fiecare metaforă se ascunde un joc de cuvinte”[34]. Lucru confirmat de știința comunicării, care ne învață că între oameni, și apoi între individ și societate, ca și între grupuri umane există un ansamblu de acțiuni care au ca scop transmiterea de informații sub formă de limbaj articulat, semne, gesturi simbolice, texte scrise, mesaje, ș.a. Ori aceste modalități de comunicare sunt, firește, de diverse feluri, diferind de la om la om, de la popor la popor... de la situație la situație; iar pentru permanenta „înviorare” a relației dintre oameni, jocul spiritului se oglindește în... jocul de cuvinte. De aici până la jocul folosit în literatură, de la începuturi până... nu mai e decât un pas. Oare metoda scriitorului de a crea lumi noi, situații inedite, personaje impresionante pentru a pune în valoare mesaje etice și morale, nu e tot... un joc? Sau arta poetică ce abundă în figuri de stil, dar are un sâmbure de adevăr conținut, nu e tot un joc al spiritului; un fel de „a nu spune lucrurilor pe nume”? Cu siguranță literatura, cu toate stilurile și formele ei de manifestare nu a fost niciodată altceva decât un joc al minților sensibile.

O altă observație esențială a lui Huizinga este legată de libertatea pe care o dezvoltă pentru om, jocul; și aceasta deoarece: „o caracteristică esențială a jocului este libertatea”[35]. Și dacă ne gândim la faptul că din punct de vedere al manifestării ludice, singurele forme de îngrădire sunt regulile, ce, odată respectate nu fac decât să deschidă un univers de acțiune fără limite și opreliști, înclinăm să-i dăm dreptate profesorului olandez. Ducând analiza mai departe, trebuie să luăm în calcul faptul că principala condiție pentru creația artistică este deplina libertate a creatorului. Psihologia ne învață faptul că dispoziția creatoare, existentă în stare latentă în orice individ și la

[34] Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed.Univers, Buc.1977, pag.38
[35] Op.cit. pag. 42

orice vârstă, depinde de mediul socio-cultural care pune la dispoziție condiții favorabile pentru exprimarea creatorului; și cum, în momentul creației, artistul trebuie să fie cu desăvârșire liber, abordarea drumului ludic poate duce către acest deziderat.

Dacă luăm în considerare o caracteristică de bază a jocului copiilor, și anume seriozitatea, putem ajunge la ideea că și jocul cultural are ca principală determinantă... seriozitatea. Se poate socoti această observație ca fiind justă numai privind la oricare dintre arte, unde, deși impresia este că artistul „s-a jucat", de exemplu, cu culorile (în pictură), sau cu notele pe portativ (în muzică), ori cu îmbinarea formelor (în sculptură), adevărul este că joaca lui a fost doar un punct de pornire, un imbold, un declanșator de idei, un mecanism de căutare a nuanțelor, un principiu catalizator, și nu un scop în sine. Joaca în artă se transformă într-un joc foarte serios: „În artă, spunea Schiller, jocul se schimbă într-un lucru serios, care duce treaba la bun sfârșit"[36]. Istoria artelor ne impresionează cu bogăția stilurilor „scornite" de artiștii dintotdeauna; operele lor de artă, creații memorabile, desăvârșit realizate au fost toate, în punctul de pornire, doar jocuri ale spiritului liber creator, finalizarea lor, ține însă de o tehnică aparte, bine cunoscută și stăpânită.

Numai că, o operă de artă nu este doar un joc. Huizinga atrage foarte bine atenția asupra faptului că, deși pare un lucru simplu, jocul în cultură este, de fapt, evadarea din realitate; o încercare de pătrundere într-un univers aparte. Eseistul spune: „Jocul nu e viață obișnuită, ci o ieșire din ea într-o sferă temporară de activitate cu tendință proprie"[37]; așa se face că, în întreprinderea sa artistică, creatorul caută un drum către exprimarea liberă și neîngrădită, o cale către o lume în care ideile sale, convingerile sale,

[36] Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981, pag.62
[37] Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed.Univers, Buc.1977, pag.42

viziunile sale să prindă viață. Iar pentru asta, el creează orizonturi necuprinse, în care spațiul și timpul sunt definite în funcție de viziunea sa. Întregul câmp de manifestare a creației devine un spațiu amplu în care, odată respectate câteva reguli esențiale, restul devine... mister, miracol, inefabil.

Păstrând analiza tot în sfera timpului și spațiului operei de artă, trebuie să citățm o opinie a lui Tudor Vianu referitoare la convenția artistică: „Eliberarea de condițiile timpului practic prin ficțiune artistică este o împrejurare din cele mai obișnuite. Timpul real devine unidirecțional: el poate curge din trecut spre viitor, dar și (în funcție de dorința creatorului) de la viitor spre trecut”[38]. Această opinie întărește aserțiunea lui Huizinga, și ne dă o perspectivă mult mai clară asupra dimensiunilor convenționale ale operei de artă.

Numai că, atunci când vorbim despre spațiu, nu se poate să ne referim numai la coordonata de loc după care se desfășoară acțiunea fiecărei opere de artă în parte, ci și la spațiul în care se organizează expunerea produsului artistic în fața receptorului; Huizinga notează: „Arena, masa de joc, cercul magic, templul, scena, ecranul cinematografic, tribunalul, toate acestea sunt, ca formă și funcție, spații de joc; cu alte cuvinte (...) sunt lumi vremelnice în cadrul celei obișnuite, slujind pentru executarea unei acțiuni închise”[39]. Atunci când analizăm structura unei opere de artă trebuie să luăm în calcul cele două componente esențiale ale sale: creația și receptarea. În ceea ce privește prima coordonată discuția este foarte amplă, în funcție de sfera în care se desfășoară respectiva creație; atunci când vorbim despre receptare, trebuie să specificăm faptul că aceasta se structurează pe modul, felul în care produsul artistic ajunge la cel căruia îi este dedicat. În acest context, spațiul de prezentare al operei este foarte important, pentru că în

[38] Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed. Pt. Literatură, Buc. 1968, pag.97
[39] Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed.Univers, Buc.1977, pag.45

funcție de oportunitatea alegerii acestuia, impactul asupra publicului devine mult mai mare; ori variabilitatea acestei alegeri, ține, ca și în cazul organzării unui simplu joc de creație, de imaginația, fantezia și... posibilitățile „tehnice" ale creatorilor.

1.1.3. Principiul jocului în teatru

Dacă dorim să descoperim punctul de pornire al folosirii jocului în teatru, trebuie să ne îndepărtăm cu mult de epoca modernă şi să ne transpunem într-un alt timp istoric. Antichitatea este cea care a statuat nu numai legile fundamentale în arta teatrului, ci şi principiile după care acestea trebuiau aplicate. Aşa se face că, au existat doi mari filosofi care, prin gândirea lor au trasat două direcții fundamentale în teatru. Ne referim la Aristotel și Platon, cei ce vedeau arta ca pe o imitație: în sens superior a lumii reale (primul), sau în sensul copierii imperfecte a unei lumi ideale (cel de-al doilea).

Aristotel (profesor al lui Alexandru cel Mare) filosoful grec considerat a fi „Părintele filosofiei moderne" și fondator al școlii peripatetice (Lykeion – Liceul), avea să scrie o operă de o uriașă valoare pentru teatrul universal: *Poetica*. Încă din rândurile de început ale acestei scrieri, Stagiritul (căci așa este supranumit datorită faptului că era născut în orașul Stagira, în nord estul Peninsulei Halkidiki, din partea de nord a Mării Egee) făcea o distincție clară între speciile genului dramatic: comedia și tragedia, dar și o paralelă cu epopeea. Aristotel spunea: „Comedia e imitația unor oameni necioplți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. (...) Epopeea se apropie de tragedie într-atât că este, ca şi ea, imitația cu ajutorul cuvintelor a

unor oameni aleşi”[40]; filosoful completa această idee spunând: „tragedia este imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită”. Așa se face că dincolo de direcțiile principale pe care trebuiau să se construiască textele dramatice și apoi să se ridice spectacolele de teatru, Aristotel enunța și modalitatea în care avea să se desfășoare procesul de creație artistică a actorului. Prima indicație era, astfel, dată: imitație a oamenilor. E drept că aici se conturau două direcții distincte: imitația unor oameni superiori, eroi, asemănători zeităților prin comportamentul lor deosebit (pentru tragedie) şi a oamenilor simpli, cu obiceiuri neconforme cu traiul în societate, cu „apucături” frivole şi cu manifestări ridicole (în comedie). Așa aveau să se nască, deci, două trasee distincte în arta actorului: actorul de tragedie: sobru, cu glasul şi tehnica vocală bine lucrate, cu deosebită putere de a transmite întâmplări emoționante publicului spectator, dar şi comicul, adică acel actor ce putea surprinde din viață detalii de comportament ale semenilor săi pe care le reproducea apoi spre deliciul spectatorilor, pentru a provoca râsul şi a „vindeca” astfel societatea de diverse „boli” de conduită. Dar care era modalitatea prin care se putea apropia actorul de personajul său?

În primul rând acceptând propunerea, povestea și viziunea dramaturgului. El era cel care, datorită științei sale superioare reușea să înțeleagă faptele vieții, să decodifice semnalele venite de la lumea superioară, a spiritelor, sau să pătrundă marile mistere ale lumii; aici guverna un principiu imuabil: „În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul”[41]. Și cum această normă se aplica și în cazul construcției personajelor, și în eșafodajul dramatic, și în determinarea de timp și spațiu, trebuia folosită, ca o urmare firească, şi în creația actoricească. Prin urmare, primul principiu necesar în

[40] Apud, Tonitza-Iordache Mihaela, George Banu – *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag.87
[41] Op.Cit. pag. 90

arta actorului, semnalat încă din antichitate, este: abordarea verosimilă şi necesară.

Înțelegem în acest moment că „imitația" oamenilor mai buni sau mai răi ce serveau drept model actorilor trebuia să se încadreze şi ea în sfera aceluiaş principiu. Care era, însă, drumul ce trebuia practic abordat? Tot Aristotel ne răspunde: în construcția şi redarea caracterelor trebuie ținut seamă de patru puncte de interes. Acestea sunt: vorbirea ori fapta eroului oglindesc o atitudine a unui caracter ales, şi atunci şi atitudinea este aleasă; a doua calitate are în vedere potrivirea, adică există bărbați şi femei, dar nici bărbăția, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii; a treia e asemănarea cu întâmplări, fapte şi caractere omeneşti; iar a patra este statornicia. Filosoful considerând acest ultim aspect determinant căci, spune el: „chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic şi să înfățişeze acest soi de fire, el trebuie înfățişat statornic în nestatornicia lui"[42].

Poate părea, la o primă vedere, un paradox faptul că îl considerăm pe Aristotel, cu gândirea sa ce trecea mereu prin sfera imitației, ca fiind un prim şi valoros antemergător al teatrului modern. În lumea în care ne situăm azi, în care susținem cu tărie ideea că Arta Actorului este „joc în real" şi nu „imitație", se poate ridica un mare semn de întrebare. Şi cu toate acestea, dacă înțelegem esența spuselor Stagiritului, realizăm faptul că, de fapt, el trasa drumul ce este şi azi urmat în arta teatrului. Şi aceasta deoarece, imitația nu se referea la o copiere lipstă de adevăr a unor modele, ci la o abordare apropiată de studiu şi cercetare a oamenilor şi faptelor lor, ce puteau servi ca plide pentru semenii lor. Mai exact, filosoful îi invita pe cei ce scriau opera dramatică, precum şi pe cei ce interpretau textele şi dădeau viață eroilor, să aleagă crâmpeie de viață, povești cu tâlc, evenimente majore

[42] Apud, Tonitza-Iordache Mihaela, George Banu – *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag. 90

și tulburătoare, ființe complexe și spectaculoase, pe care să le prezinte spectatorilor pentru a-i „vindeca” de gândirea greșită, porniri malefice și atitudini reprobabile. Căuta, adică, o curățire a ființei umane prin teatru. Pe care o numea „catharsis”.

Numai că acest deziderat nu se putea împlini decât atunci când toate acțiunile scenice se înscriau sub zodia: verosimilului și necesarului. Înțelegem deci, că nimic din ceea ce urma să apară pe scenă nu trebuia să fie nepotrivit cu viața, nefiresc, neadevărat, greu de crezut de către spectator; mai exact spus, în poveștile și personajele pe care le vedeau pe scenă, spectatorii trebuiau să se regăsească. Trebuiau să se recunoască, empatizând puternic cu viața de pe scenă. Întrebarea însă rămâne: ce urma să facă actorul ca să împlinească acest ideal?

Răspunsul nu va veni însă din experiența actorului de tragedie, căci acesta era dominat de viziunea poetului dramatic, considerat de chiar marele Aristotel, ca fiind esența artei teatrului. Răspunsul vine de la un „frate mai mic” al acestuia: actorul comediilor antice.

Comedia nu a avut la începuturi suportul unui text dramatic bine determinat; era considerată inferioară tragediei, din cauza faptului că oamenii ce serveau drept „model” nu aveau caractere și însușiri alese. Ei erau țărani, sclavi, muncitori, oameni simpli; în plus, mai aveau și diverse „apucături”: mințeau, furau, aveau darul băuturii, foloseau un limbaj deocheat și făceau fapte... nu tocmai nobile. Erau ținta ideală pentru cei ce își doreau să educe ființa umană scoțând în relief obiceiurile ridicole ale semenilor. Și cum nimeni nu putea risca să aducă în față chipuri adevărate de oameni, pentru a nu le periclita total imaginea, creatorii de comedie au ales să dea animalelor, insectelor, florilor, plantelor și altor viețuitoare caractere umane. Așa se face că, în cadrul Serbărilor Dionisiace, acolo unde s-a născut comedia, personajele ce se făceau remarcate erau: lei proști și lași, măgari ce râdeau și

vorbeau zgomotos, viespi rele, agitate și bârfitoare, ș.a. Adică, spectatorii erau invitați să vadă: personificarea și hiperbolizarea unor ființe umane cu caractere îndoielnice.

Și dacă scopul era clar: stârnirea râsului comunității la vederea ridicolului vreunui confrate, care astfel se rușina și se corecta (metodă folosită încă din timpurile unităților sociale primare), rămâne întrebarea: care era modalitatea exactă folosită de actori? Răspunsul ne stă la îndemână: jocul.

Căci la ce altceva ne putem gândi atunci când știm că, luându-și modele din viață, aceștia le transformau aspectul exterior, dar le păstrau esența, pentru că aceea era exact ceea ce trebuia țintit. Cicero spunea: „comedia este o copie a vieții, o oglindire a moravurilor, o reflectare a adevărului”[43]. Asta făceau, de fapt, actorii comediei antice: analizau viața adevărată și oglindeau moravurile. Făceau însă efortul de a transforma evenimentele în situații comice și ființele în imagini ridicole pentru a da o turnură de voie bună scenuțelor construite.

În prima parte a acestui curs vorbeam despre jocurile copilăriei și prezentam în amănunt jocurile de creație, atât de apreciate de copii încă de la vârste mici. Spuneam atunci că sunt jocuri în care subiectele sunt luate din viața cotidiană, din basme sau povești, în care copiii își doresc să primească roluri cât mai variate și mai... spectaculoase. Oare nu seamănă izbitor cu tipul de abordare a creației actoricești despre care vorbeam în situația comediei antice? Și ca lucrurile să fie mai clare, vom face un salt (nu foarte mare) în timp și spațiu și ne vom axa cercetarea pe un alt moment din istoria teatrului: apariția mimilor și histrionilor romani.

[43] Apud, Tonitza-Iordache Mihaela, George Banu – *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag. 96

Tot de sorginte greacă, mima era o farsă foarte apreciată în Imperiul Roman. De obicei, interpretul era un actor ce purta mască (uneori grotescă), făcea gesturi ce puteau fi ușor de recunoscut și, în acompaniament de flaut, reușea să construiască adevărate arhetipuri umane: avari, lași, mincinoși, hoți, lăudăroși. Interesant de specificat este faptul că aici au apărut și actrițe-femei care, în spectacolele de tragedie nu erau primite. Sigur este că, odată cu trecerea timpului, mimii au optat pentru un personaj pe care l-au dezvoltat și l-au transformat în... marcă personală. Întrebarea rămâne: ce drum folosea mimul în creația sa? Răspunsul devine, în acest context facil: jocul. Căci având doar câteva puncte „fixe" în procesualitatea abordată, anume caracterul omului ce-i servea de model și câteva gesturi ce puteau fi ușor decodificate de către spectatori, restul era doar imaginație, spontaneitate și libertate de creație; întâmplările pe care le imagina mimul erau, uneori, date ca temă chiar de către spectatori. Și ca să reușească să-și împlinească obiectivele, actorul nu făcea altceva, decât să aplice câteva reguli simple ale jocurilor copilăriei.

Este momentul să vorbim despre un fapt esențial: tot acest traseu pe care s-a desfășurat lucrarea de față urmează, de fapt, pas cu pas, drumul teatrului de improvizație. Anume acea formă de teatru în care actorul este invitat să-și creeze opera fără ajutorul unui text dramatic, al unui eșafodaj ideatic cerut de un alt creator, sau de norme și reguli stricte. Acesta este un alt traseu, distinct, ce se numește teatru dramatic, iar drumul său ce a pornit de la tragedia antică greacă, avea să străbată secole de existență. Despre el vom vorbi pe larg în volumul al doilea al Cursului, într-un capitol intitulat: *Două direcții distincte în Arta Actorului.*

Deocamdată suntem sub zodia teatrului de improvizație și înțelegem cât de strânsă este relația dintre joc, improvizație și creația

actorului. Și pentru ca să fie mult mai clar acest traseu de cercetare trebuie vorbit despre un fenomen foarte interesant al istoriei teatrului.

În Italia Evului Mediu avea să ia naștere Commedia dell'Arte. „Improvizația – ca formă de expresie a Commediei dell'Arte – se trage fără îndoială din mima clasică, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. Ei îi aparțin farsele populare din Sparta, ale falloforilor din Siciona sau ale fliacilor din Magna Grecia"[44]. Commedia dell'Arte era un spectacol care, deși avea texte scurte, aproape scenarii, ce se numeau *canovaccio* (canava), cu subiecte simple și situații nu foarte complicate a reușit să devină, cu timpul preferatul publicului în multe țări din Europa. Dacă ar fi să citim textele rămase[45] am descoperi că din punct de vedere dramatic nu se ridică la un nivel deosebit de înalt; ne întrebăm atunci: cu ce impresionau publicul? Răspunsul e simplu: prin jocul actorilor.

Fiind urmași ai mimilor, actorii dell'Arte erau specializați pe redarea unui caracter anume. Purtau costume, măști distincte, făceau gesturi definitorii și aveau reacții conforme cu structura personajului. Chiar dacă nu aveau decât un traseu ideatic și nu un text dramatic, reușeau să țească povești și intrigi noi, inedite, spectaculoase, unele chiar pe parcursul desfășurării spectacolului. Existau cazuri în care spectatorii cereau un final anume, sau solicitau complicarea poveștilor. Actorii, printr-o spontaneitate și imaginație debordante, stăpânind mijloacele de expresie până în cel mai mic detaliu, beneficiind de aportul unui fizic bine antrenat reușeau de fiecare dată să ofere spectatorilor adevărate evenimente artistice. „Actorii știau totdeauna cum să improvizeze, cum să se adreseze tuturor, și nu numai intelectului, cât auzului și văzului, adică perceperii imediate, ca divertisment. Jongleuri și mimi extraordinari, cântăreți virtuozi din gură sau la foarte diferite

[44] Mărculescu, Olga – *Commedia dell"Arte*, Ed.Univers, Buc.1984, Pag.7
[45] Op.Cit.

instrumente, dansatori și acrobați de excepție, actorii își stăpâneau sufletul și trupul, vocea, chipul, scoțând la iveală minunile din spectacole; măștile lor, alături de mișcare, muzică, voce şi costume alcătuiau simbolurile atât de grăitoare ale artei lor”[46]. Având atâtea atuuri personale, lipsa unui text scris nu devenea un handicap ci, din contră, un avantaj. Libertatea de creație de care dădea dovadă actorul dell’Arte a făcut să fie înscris în Istoria Teatrului ca: actorul total.

Este acreditată ideea că, în spectacolul de improvizație, arta actorului capătă un avânt deosebit. Aici sunt puse în valoare: folosirea deplină a simțurilor și utilizarea acestora în crearea unor situații scenice valoroase, concentrarea atenției, relaxarea, imaginația, libertatea de creație ce potențează existența scenică a actorului, dar și o conlucrare benefică între membri grupului artistic. Trupele de Commedia dell’Arte, deși permiteau „lansarea” unor adevărate vedete erau, în structura lor, echipe bine sudate ce aderau cu convingere la idealuri artistice şi estetice comune. Şi cum teatrul este, fără vreun dubiu, artă de grup[47], nu putem considera decât că, faima și forța cu care au străbătut veacurile acești trubaduri sunt o urmare firească a valorii lor indubitabile.

În legătura strânsă dintre joc și Arta Actorului există, însă, și o foarte importantă nuanță. Dacă stăm să ne gândim că singurul lucru pe care trebuie să îl facă un actor în munca sa este să se joace... ne înşelăm amarnic. Platon avertiza: „Ceva care nu conţine nici utilitate, nici adevăr, nici vreo valoare ca parabolă, şi nici măcar nocivitate, poate fi judecat cel mai bine după cantitatea de încântare (charis), pe care o conţine şi după plăcerea pe

[46] Mărculescu, Olga – *Commedia dell”Arte*, Ed.Univers, Buc.1984, Pag.11
[47] Apud, Darie, Bogdana – *Personajul extins*, Ed.EstFalia, Buc. 2011, pag. 13-35

care o dăruieşte. O astfel de plăcere, care nu conţine nici un rău şi nici un folos vrednic de a fi numit, este joc (paidia)”[48].

Jocul în teatru este joc, dar unul de o factură mult superioară. Profesorul Ion Cojar (1931-2009), un adevărat Maestru al Școlii românești de teatru, scotea în evidență o idee acreditată de gândirea sociologică: „Teatrul și arta autentică sunt jocuri, la fel cum, în aceeași ordine de idei, văzute din același unghi, toate profesiile și funcțiile considerate onorabile sunt, de asemenea jocuri, cu scopuri și reguli specifice”[49]; observația este pe deplin corectă. Căci întreaga existență a ființei umane în societate este un joc, în care fiecare își ia sau primește câte un rol, în funcție de spațiul și responsabilitățile pe care le are. Aserțiunea aceasta e întărită chiar de William Shakespeare care, în piesa *Cum vă place*, grăia prin spusele lui Jacques: „Lumea-ntreagă e o scenă și toți oamenii-s actori / Răsar și pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață, / Iar actele sunt cele șapte vârste”[50]. Astfel, un om poate avea, în viață mai multe roluri: acasă joacă rolul de soț și părinte, dar și fiu sau frate; la serviciu poate fi șef, angajat, coleg, controlor, ș.a.; într-un magazin e fie vânzător, ori cumpărător sau numai vizitator; la cabinetul medical poate fi medic, sau pacient, ș.a. În toate aceste locuri, ființa umană acționează, vorbește, trăiește în funcție de rolul pe care îl are. Corect... dar asta nu înseamnă că face artă.

Intervine întrebarea: ce trebuie să facă cineva pentru ca să transforme acest joc cotidian în operă de artă? Răspunsul e simplu: teatrul a mers umăr la umăr, în toată existența sa, împreună cu Viața. Teatrul și Viața nu au cum să fie separate pentru că, încă dintru începuturi ele au pornit într-o călatorie fără sfârșit. Ca o necesitate firească, această legătură a unit o artă de creatorii săi. Cărțile de istorie a teatrului nu pot fixa o dată exactă a nașterii

[48] Platon – *Opere*, vol.V;VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1986
[49] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, Buc.1996, pag.74
[50] Shakespeare, Willian – *Cum vă place*, în *Opere complete*, E.S.P.L.A., Buc.1959, pag.416

fenomenului teatral, dar pot susține cu certitudine că acesta s-a născut odată cu ceremonialul religios, adică odată cu... facerea lumii. „Zeii, din milă faţă de omenirea născută pentru suferinţă, au înfiinţat, ca momente de uitare a grijilor, serbările de recunoştinţă şi le-au dat oamenilor ca tovarăşi de petrecere, pe Muze, precum şi pe Apolo, conducătorul Muzelor, şi pe Dionysos, pentru ca, datorită acestei comunităţi festive divine, ordinea lucrurilor să fie în permanenţă restaurată printre oameni” [51] spunea Platon.

Și dacă teatrul este indisolubil legat de existența umană, înseamnă că ființa umană, aceea care a avut nevoie să-l „inventeze”, îi cere să-și ducă pentru totdeauna, la bun sfârşit, menirea sa: aceea de a educa, dezvolta, evolua omul. Prin urmare, ca să împlinească acest ideal, creatorul de teatru trebuie să înfățișeze semenilor clipe de viață semnificative, importante, esențiale pe care acesta să le poată înțelege și accepta ca pe adevărate pilde. Iar aceste momente alese din viață, încărcate de semnificații, au nevoie de ceva anume pentru ca să devină act artistic. Profesorul Cojar ne lămureşte: „Energia care animă toate aceste procese depinde de miza pusă în joc, de calitatea și valoarea motivației, de DE CE-ul jocului și în aceeași măsură de CE-ul: ce fel de joc se joacă?”[52]. La teatru se joacă jocul... de-a viața. Dar o viață concentrată, esențializată, „ridicată la o putere” (expresia îi aparține tot profesorului Cojar).

Actorul trebuie să aibă forța și pregătirea necesare pentru ca să poată susține acest amplu proces. În complexitatea ființei sale: bio-psiho-socială acesta este invitat să acționeze, seară de seară, cu convingerea că aceea este... cea mai importantă seară din viața lui. Din punctul de vedere al slujitorilor scenei, în momentul creației nimic din ceea ce înconjoară scena nu mai are vreo importanță; numai ce se petrece pe scenă este vital. Teatrul

[51] Platon – *Opere*, vol.V;VI, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc.1986
[52] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, Buc.1996, pag.76

se joacă de-a viața și de-a moartea, de-a adevărul spus cu întreaga ființă, de-a suferința supremă și de-a iubirea absolută. Teatrul privește către dimensiuni universale și se aruncă în spații abisale. Pentru un actor, Teatrul e... Totul.

1.2. Reconsiderarea componentei naturale a omului-actor

„Cea mai personală dintre arte este teatrul. Toate celelalte arte operează cu un material obiectiv. Numai teatrul folosește prezența vie a ființei umane”[53] spunea Lee Strasberg (1901-1982), profesor american, fondatorul celebrei şcoli *Actors Studio*, unul dintre cei mai importanți oameni de teatru din istorie. Aserțiunea se referă la un fapt concret: spre deosebire de alte arte, în care artistul are la dispoziție materiale pe care le transformă cu ajutorul muncii, talentului, chiar geniului său, în opere de artă, actorul este deopotrivă și artist și produsul realizat. „Artistul se include pe sine în operă, deci se confundă cu materialul creat”[54] spunea profesorul Cojar. Dualitatea ființei creatoare din teatru duce la complexitatea acestei arte; dar și la efemeritatea ei. De aceea se spune că o creație actoricească durează... doar o seară. Ea poate lăsa, însă, în urma ei, o operă veșnică. Creația aceasta fără moarte se naște în fiecare spectator în parte. Acolo, în creuzetul interior, fiecare dintre spectatori va da viață unui moment unic, ce poate avea puteri magice. Dar ca acest lucru să se întâmple, actorul de pe scenă trebuie să fie un... vrăjitor, un magician. Și pentru aceasta, el trebuie să

[53] *Strasberg la Actors Studio*, material dactilografiat Bibl.UNATC, pag. 14
[54] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, Buc.1996, pag. 107

se pregătească asiduu, urmărind două puncte mari de interes: exteriorul şi interiorul său.

Atunci când vorbim despre exterior ne referim la întreg ansamblul de funcţii fizice şi motorii de care se poate servi omul; iar atunci când vorbim despre interior, discuţia capătă o turnură clară către o ştiinţă ce a susţinut permanent arta actorului: psihologia.

Punctul de pornire al analizei procesului de creaţie artistică al actorului este stabilirea unui fapt esenţial: sub nicio formă nu se poate face o delimitare între actor şi om. În momentul în care începe educaţia şi pregătirea pentru performanţă a actorului, începe, de fapt, etapa de educaţie şi pregătire specifică acestei arte, pentru omul ce se găseşte... în actor. „ACTOR = OM. Acest cuplu logic este ireductibil, din oricare perspectivă sau presupoziţie şi, deci, formă a diversităţii artistice, am aborda arta actorului”[55].

Deşi, din punct de vedere teoretic lucrurile par foarte simple, din punct de vedere practic... tocmai egalitatea dintre actor şi om ridică cele mai multe probleme. Aproape toţi marii practicieni şi gânditori ai teatrului au pornit munca lor de cercetare de la înlăturarea falsului din existenţa scenică a tânărului învăţăcel. De la profesorul şi regizorul rus K.S.Stanislavski (1863-1938), întemeietorul celebrului Sistem de pregătire al actorului, până la contemporanul nostru, Ion Cojar, toţi creatorii s-au luptat cu stângăcia, nefirescul, blocajele şi neadevărul pe care le prezintă, aproape în totalitate, novicii artei actorului. Justificarea, din punctul de vedere al esteticii există: Tudor Vianu atrage atenţia asupra faptului că, opera de artă este (prin definiţia ei) ridicată pe un piedestal; fie că e pictură, sculptură, operă arhitecturală, ori compoziţie muzicală, ea se subsumează unei convenţii. Aceasta are darul de a prezenta lumii un produs artistic. Profesorul spune:

[55] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, Buc.1996, pag. 99

„Însuşirea de a fi un loc al purei vizualităţi este numai una din calităţile spaţiului artistic; celelalte atribute ale lui rămân încă a fi găsite. Vom spune astfel că spaţiul artistic este convenţional”[56]. Așa se face că, în oricare dintre celelalte arte, artistul își ridică, în această pură vizualitate impusă de convenție, produsul artistic. În teatru, pe acest piedestal se ridică... actorul. Și înainte să fie actor, pregătit și modelat în forma perfectă de operă de artă, este om... ca toți ceilalți. Până la atingerea acelei „stări de grație” în care să devină „altcineva”, omul artist trebuie să parcurgă câteva etape absolut necesare de pregătire, apoi cizelare, și abia la urmă, definitivare.

Etapele de elaborare a modelării omului-actor sunt numeroase, până la momentul în care să ajungă așa cum îl vedea Platon: „Zeul răpește mintea poeților, pentru a-i folosi, ca și pe cântăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini drept slujitori ai săi, astfel că noi, cei care îi ascultăm, trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atât de prețioase, ci zeul însuși ne vorbește prin ei”[57]. Iar până la momentul în care „să grăiască zeii” prin glasul actorilor... drumul e lung.

Etapele necesare acestui parcurs trec însă, poate părea paradoxal, nu printr-un proces de învățare, însușire, stapânire a vreunui „personaj” anume, a unei tehnici anume. Nu prin aflarea unui sistem de lucru ce poate fi aplicat pe etape clare și fixe, așa cum se practică în științele exacte. Nu! Drumul învățării artei actorului pornește de la reînvățarea omului-actor... să fie om pe scenă. Vorbeam în capitolul anterior despre felul în care actorii antichității greceşti sau latine, ori cei ce practicau Commedia dell’Arte își învățau un personaj ca pe o partitură. Dar să nu uităm că înainte de a deprinde acea tehnică, pe care odată stăpânită o foloseau cu dexteritate, au trecut prin perioade de cercetare, de muncă, de studiu. Fără teama de

[56] Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed.pentru Literatură, Buc.1968
[57] Platon – *Ion*, în *Opere*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1986

repetiție trebuie spus că: înainte de a construi, analiza și aprecia o operă artistică realizată, un tânăr aspirant la gloria scenei trebuie să afle un drum corect, concret și coerent. Și acesta e drumul ce trece, mai întâi, prin cunoașterea de sine.

Poate părea exagerat, sau (în cel mai bun caz) prețiozitate de limbaj; și cu toate acestea, practica teatrală ne-a arătat că acest drum al reconsiderării, redescoperirii și regândirii componentei naturale a fiecărei ființe viitor creator, în parte, este singura posibilitate către creația autentică. Stanislavski nota: „Lasă-l să lucreze acolo (n.n. pe elev) și să se obișnuiască singur cu obiceiul acțiunii omenești, de viață reală, pe scenă. Pentru a crea și pentru a i se întipări pentru totdeauna în minte o deprindere, este nevoie de mult timp, de un exercițiu îndelungat, este nevoie de foarte multe ore petrecute pe scenă cu acțiuni adevărate, eficiente și cu scop”[58]. Pentru cineva neobișnuit cu rigorile meseriei noastre sau pentru un tânăr aspirant, o abordare de asemenea tip poate părea hazardată. Cum adică, aflat pe scenă, un om nu poate face acțiuni simple, pe care le face zilnic, fără nicio greutate, aproape ca gesturi reflex, în lumea exterioară scenei? Ce poate provoca existența scenică în ființa omului-actor, care să îl inhibe în așa măsură încât să nu mai știe să... trăiască? Pentru risipirea oricăror îndoieli trebuie să facem apel la cercetarea psihologică. Ne susține în demersul nostru o scriere valoroasă: *Psihologia persoanei* de Nicolae Mărgineanu.

Gânditorul român (1905-1980), de recunoscută valoare internațională în domeniul psihologiei și al psihologiei sociale, susține că există două teze sociologice privitoare la natura umană. Acestea ar fi: „Persoana este individ plus statut social, iar statutul este esențialul”, și aceasta deoarece „probează enormele deosebiri de la un strat social la altul, de la un neam la altul, de la un continent la alt continent, de la țară la oraș,

[58] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.126

precum și acelea dintre primitivii din Melanesia și oamenii cultivați din Europa. Un individ crescut la sat e țăran; crescut la oraș e cult, cu alte haine, alte vorbe, alte obiceiuri, alte atitudini”[59]. Prin urmare, societatea este aceea care face distincția netă între indivizi. Practic, omul se transformă după „chipul și asemănarea” societății în care trăiește. Sociologul prezintă însă și cea de-a două direcție notabilă, aflată exact la polul opus celei dintâi: anume că natura umană este în primul rând determinată de structura biologică a ființei. Mai exact, toate sistemele de relație pe care le stabilește individul cu societatea sunt determinate doar de lumea sa interioară. Valoarea gândirii lui Mărgineanu derivă şi din faptul că, interpretând aceste două idei contradictorii, puternice şi bine justificate fiecare în parte, el se situează pe un alt plan median, în care susține că în relația dintre individ și societate este un permanent schimb, în continuă simbioză: „relațiile sunt totdeauna de mai multe feluri și totdeauna duble ca direcție de orientare, adică reciproce. Există o influență dinspre organism spre persoană, precum există una dinspre persoană spre organism, la fel cum există altele dinspre persoană spre societate şi invers”[60]. Ne mai putem întreba, în acest context, ce îl influențează atât de mult pe un om care se urcă pe un piedestal în fața unor privitori? Răspunsul e clar: tocmai acest schimb continuu între organism şi individ, între individ şi social, în același timp. Omul aflat în fața altor oameni, ridicat prin forța lucrurilor, prin convenție pe un alt plan, devine vulnerabil precum orice obiect de studiu din orice domeniu ar fi el. Și cum omul-actor are un univers interior complex, determinat de numeroși factori biologici şi psihologici, presiunea la care este supus prin expunere, îl face... să uite de sine în momentele acelea. Stanislavski nota: „Pentru a reuși să depășim toate greutățile, trebuie întâi de toate să avem curaj să recunoaștem

[59] Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie din Cluj la Sibiu, 1941, pag. 32
[60] Op.cit.pag.34

ca există foarte multe motive pentru care, atunci când suntem în lumina reflectoarelor, în fața unei mulțimi de spectatori și în condițiile unei creații publice, în teatru, pe scenă, pierdem cu totul percepția vieții adevărate. Uităm totul: și cum mergem în realitate, și cum ne așezăm, cum mâncăm, bem, dormim, vorbim, privim, ascultăm, într-un cuvânt cum acționăm interior și exterior în viața noastră de toate zilele"[61].

Există, însă, ca în orice poveste frumoasă și de succes (iar teatrul este o astfel de poveste) și o soluție miraculoasă pentru această problemă majoră. Jocul este cel ce are puterea să detensioneze psihicul omului-actor, să îi aducă în față scopuri clare, ținte bine definite, puncte de concentrare și, mai ales, odată câștigați pașii mici pe care îi urmează clipă de clipă, zi de zi, să îi dea satisfacția că munca sa nu rămâne niciodată fără un cât de fragil rezultat. Jocul în educația omului-actor e determinant.

Și cum spuneam că prima problemă a studentului-actor este „regăsirea" de sine în condiții de stres datorat expunerii în fața altor oameni, cursurile de Arta Actorului pot începe cu un exercițiu simplu, numit chiar: Expunerea[62]. Îi aparține Violei Spolin, autoarea unui foarte valoros manual de tehnici teatrale, ce se subsumează teoriei jocului. Ideea jocului e foarte simplă: un grup de studenți privesc și studiază alt grup de studenți, în timp ce aceștia nu au nicio sarcină. Apoi, după un timp în care cei priviți dau semne de inconfort, aceștia primesc din partea profesorului o sarcină clară, de exemplu, să numere scaunele, sau prizele ori orice alte obiecte din sală. Apoi grupurile se schimbă. Atunci când, la final, se analizează exercițiul, va fi mai mult decât sigur că fiecare dintre studenți va spune că atunci când au fost priviți iar ei nu aveau nicio temă erau într-un inconfort puternic; atunci, însă, când au avut ceva clar de făcut, s-au refugiat în tema respectivă și au uitat de

[61] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.124
[62] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 101

grijile pe care și le făcuseră înainte. Cu siguranță, soluția pentru eliberarea de stânjeneala privirilor celor din jur este: rezolvarea de teme.

În felul acesta, pornind de la un joc extrem de simplu se poate înțelege, de fapt, esența procesului artei actorului. Rezolvarea de teme și probleme. Și bineînțeles, aplicate după principiul pedagogic: de la simplu la complex, se ajunge la... teatru. Căci nu este nicio diferență de abordare între temele alese, ci numai o miză din ce în ce mai crescută, sau dificultate din ce în ce mai mare. Tânărul va constata atunci că între numărarea plăcuțelor de parchet (de exemplu) și situația complexă din *Hamlet*... nu e nicio diferență. Amândouă sunt doar teme de rezolvat și probleme de soluționat.

Odată ajunși la acest subiect trebuie să introducem ***cele cinci coordonate după care se dezvoltă procesul de creație în arta actorului***. Ele sunt:

- Teme
- Probleme
- Situații
- Sarcini
- Scopuri

Acestea sunt coordonatele după care se ghidează un actor în existența sa scenică. Parcursul e simplu: un actor primește o **temă**; în acest moment se ridică o **problemă** (sau mai multe) ce trebuie rezolvată (rezolvate); acestea se pot subsuma mai multor **situații** care, implicit, dau actorului mai multe **sarcini** ce vor trebui organizate, după un traseu ce implică urmărirea unor **scopuri** clare, derivate din chiar tema primită. Este foarte important de specificat faptul că pentru rezolvarea oricărei teme primite nu există o rețetă anumită. Nu există o soluție impusă de cineva. Niciun profesor sau regizor nu trebuie să impună, stabilească, fixeze felul în care studentul să rezolve tema primită, căci în acest moment se instaurează

mortificarea procesului creator. Cum suntem în permanență sub sfera generoasă a Improvizației, soluțiile trebuie găsite în acel moment, în acel timp și spațiu, într-o condiționare psihologică ce ține de fiecare om-actor în parte. Deci temele nu trebuie niciodată rezolvate „la rece" de dinainte, adică „preparate". Este foarte importantă această precizare deoarece, există unii tineri, harnici, care își fac un plan bine închegat de dinainte, un fel de „mică regie", prin care își propun mental traseele rezolvării temelor. Rezultatul va fi întotdeauna unul formal, fără viață; și aceasta deoarece, în teatru, nu are valoare viața „gândită", „organizată" de dinainte, ci viața trăită în acel moment... ca-n realitate. Rezolvările trebuie să apară spontan, în urma unui proces psihologic organic, întreaga ființă a omului-actor trebuind să participe real și concret în momentul soluționării temelor din parcursul scenic.

Poate părea dificilă o astfel de abordare. Pentru un tânăr om-actor, ideea că e pus în situația să rezolve probleme necunoscute, pe loc, fără un plan în prealabil, poate deveni generatoare de blocaje. Însă, studentul trebuie să înțeleagă că nu există, de fapt, nicio dificultate, deoarece: rezolvarea temei se găsește în însăși enunțul ei. Viola Spolin lămurește: „Pentru că nu există un mod corect sau greșit de a rezolva o problemă și deoarece răspunsul la fiecare problemă e prefigurat în problema însăși (dacă problema este o adevărată problemă), munca susținută și rezolvarea acestor probleme orientează pe fiecare individ către propria sa sursă și putere. Modul în care un student rezolvă o problemă este personal și într-un joc el poate alerga, striga, se poate cățăra sau poate face tumbe, atâta timp cât o face pentru problema respectivă"[63]. Și pentru ca să se poată îndeplini aceste obiective atât de importante în procesul de creație al actorului este necesar ca acesta să dețină un bagaj de aptitudini de o anumită factură.

[63] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 69

În pedagogia artei actorului este acreditată ideea că aptitudinile specifice acestei meserii sunt cele ce trebuie, pe rând, dezvoltate încă din prima etapă a educației. Din punctul de vedere al psihologiei, șase sunt aptitudinile cele mai importante. Nicolae Mărgineanu enumeră: inteligența, memoria, observarea, atenția, imaginația și aptitudinile complexe (în care se încadrează: cea muzicală, de desen, dar și cea verbală, sau tehnică)[64]; dintre ele, primele patru sunt considerate a fi fundamentale. Din punctul de vedere al artei actorului, urmând studiile și exegezele valoroase sau observațiile practice făcute de-a lungul timpului, se parcurg anumiți pași în dezvoltarea și punerea în valoare a aptitudinilor specifice: observarea, atenția, imaginația, actualizarea simțurilor și senzorialitatea conștientă, orientarea în spațiu, reacția la stimuli multipli, coordonarea, spontaneitatea, memoria și memoria asociativă, relația cu partenerii, libertatea de creație și inhibiția creativității, emoția și intuiția. Să le urmărim pe fiecare în parte.

1.2.1. Observarea

„Metoda care are drept scop relevarea unui număr oarecare de fapte naturale, pe baza cărora va fi posibilă formularea unei ipoteze care va fi supusă verificării experimentale, se numește **observație**"[65]. Important de subliniat este faptul că, în desfășurarea oricărui experiment științific, observația este o etapă esențială. Nicolae Mărgineanu considera că noțiunea de *observare* este strâns legată de *percepție*, făcând parte dintr-un amplu proces de intuire a lumii concrete, prin căile senzoriale. Psihologul avertizează: „Ea nu trebuie confundată cu percepțiile vizuale ori auditive sau

[64] Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie din Cluj la Sibiu, 1941, pag.116
[65] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag. 213

tactile, fiind deasupra lor; este acea aptitudine generală de a ne servi de toate simțurile cu scopul de a prinde o situație așa cum este ea și în mod cât mai exact și complex cu putință. Se spune despre H.G.Wells, mare scriitor englez, că după o ședere de zece minute într-o sală cu zeci de persoane, este capabil să descrie toate persoanele care au fost prezente, dând indicații asupra felului lor de a fi și a se îmbrăca, precizând în acelaşi timp felul sălii şi al mobilei, ș.a."[66]. Foarte valoroasă această observație făcută de psihologul român, căci atinge unul dintre cele mai importante puncte ale antrenamentului specific al artei actorului: depărtarea de lucrul *în general*.

Am prezentat analiza anterioară pentru că ea a devenit, în practica pedagogică o adevărată metodă de lucru. De fiecare dată, la începutul etapei de studiu a Improvizației, invităm studenții să observe lumea din jurul lor. Numai că acest proces trebuie să fie unul concret, care să urmărească surprinderea unui număr foarte amplu de detalii, din care se compun diverse puncte de cercetare. De fiecare dată studentul-actor trebuie să înțeleagă faptul că observarea nu trebuie să fie una „civilă", simplă, lipsită de nuanțe și specificități, ci e necesară o abordare profesionistă, în care toate simțurile să participe sub o atentă concentrare a psihicului.

Exemplele sunt nenumărate: ascultați zgomotele de afară timp de două minute și încercați să rețineți exact ordinea, intensitatea, suprapunerea și numărul zgomotelor. Dacă, de exemplu, afară se aude lătrând un cățel, tânărul trebuie să fie capabil să reproducă exact numărul de lătrături; dacă sunt mai mulți căței, atunci trebuie să spună câți sunt și de câte ori s-au făcut auziți. Se extinde apoi cercul de atenție și la interiorul clasei. Tema rămâne aceeaşi. Apoi şi pe culoarul şcolii. Avem deci: exteriorul clădirii, interiorul sălii și culoarul. Ideal ar fi ca cineva să poată reține exact toate sunetele, în

[66] Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie din Cluj la Sibiu, 1941, pag.122

ordinea perfectă; să poată spune şi mărimea sau culoarea pe care o au câinii, sau maşinile ce trec pe stradă, ori numărul de persoane care sunt în lift, după zgomotul pe care îl face uşa, sau timpul cât aceasta este deschisă. Se pune o întrebare firească: de ce e necesar acest exercițiu... pentru observarea atât de exactă? Întrebarea poate fi firească pentru un non-actor, dar pentru un viitor actor... Răspunsul ni-l dă chiar Stanislavski: „Ce cuvânt îngrozitor acest *în general*! Câtă neglijență și confuzie, câtă superficialitate și dezordine conține! Câtă plictiseală şi lipsă de idei în asemenea propuneri! Jocul *în general* înseamnă haos și lipsă de sens. Introduceți în rol logica și coerența, iar ele vor înlocui caracteristicile negative ale jocului *în general*. Este singura cale pe care eu o recunosc în artă, doar pe ea o susțin și o folosesc”[67]. Observarea specifică artei noastre presupune nu un proces *în general*, ci exact ca în exemplul scriitorului H.G.Wells, ea trebuie să fie de o finețe și exactitate desăvârşite. Odată ce tânărul viitor actor înțelege că între o școală de artă și o abordare amatoricească există diferențe structurale, iar una dintre ele este tocmai aceasta, va putea să facă efortul, cu seriozitate şi conştinciozitate, de a se dărui cu toată implicarea sa acestei profesii. În plus, trebuie să ne amintim și despre faptul că, așa cum am mai spus, între exercițiile și jocurile de început de pregătire și marile roluri ce vor urma, nu există nicio diferență; doar de amploare și complexitate. Însă, din punct de vedere al abordării şi mizei superioare, niciuna. Şi dacă studentul-actor se obișnuiește să lucreze *în general* în loc să lucreze concret şi asumat, Hamletul său va fi... o creație *în general*...

Numeroși sunt creatorii ce acordă observării o atenție deosebită, pentru că aceasta poate determina procese creatoare surprinzătoare şi valoroase. Profesorul Florin Zamfirescu spune: „Lucruri care ne scapă, pe lângă care trecem grăbiți și neatenți, pot deveni, la un fin observator, cele

[67] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.122

mai interesante şi mai atractive subiecte. Natura, societatea, strada, nu sunt altceva decât mari cărți de educație și cunoaștere pentru cel care este dăruit cu minunatul spirit de observație”[68]. În felul acesta ne invităm studenții să descopere lumea. Nu cu privirea *în general*, ci cu convingerea că în fiecare secundă, în fața noastră, într-un loc ce pare anost și neinteresant, putem descoperi... o mină de aur. Putem descoperi un univers întreg.

Priviți lumea din jurul vostru cu pasiune, cercetați zile și nopți, spații, locuri, oameni, clădiri. Încercați să înțelegeți destine, să pătrundeți mistere și, mai ales, să vă descoperiți pe voi în acest ansamblu uluitor care este lumea din jurul nostru. „În mod similar, încercați să pătrundeți în psihologia diferitelor popoare; încercați să definiți caracterele lor, trăsăturile lor specifice, interesele lor, arta lor; clarificați deosebirile dintre aceste popoare. Mai departe, căutați să pătrundeți în psihologia persoanelor din jurul vostru, și mai ales cele față de care simțiți antipatie. Încercați să le înțelegeți, dar și să găsiți unele însușiri pozitive, pe care nu le-ați observat înainte”[69] spunea Michael Cehov. Dar șirul oamenilor de teatru ce susțin cu tărie necesitatea creării acestui reflex pentru studentul-actor, de a observa realitatea înconjurătoare, nu se opreşte aici. Viola Spolin o asimilează chiar, pachetului de teme pentru acasă. Profesoara americană susține: „Când studentul vede nişte oameni şi felul lor de a se comporta când sunt împreună, vede culoarea cerului, aude sunetele din aer, simte pământul pe care calcă și vântul care-i bate în față, el capătă o vedere mai largă asupra lumii sale personale și dezvăluirea lui ca actor este mai rapidă. Universul oferă materialul pentru teatru şi dezvoltarea artistică a individului merge mână în mână cu cunoaşterea acestui univers și a locului său în el. Aşadar: experiența

[68] Zamfirescu, Florin – *Actorie sau magie*, Ed.Privirea, Buc.2003, pag. 40
[69] Cehov, Michael – *Către actor*, material dactilografiat Bibl. UNATC, pag.9

vieții este singura activitate pentru acasă și, odată începută, asemenea undelor pe apă este nesfârșită în variațiile ei”[70].

După cum se vede, observarea lumii înconjurătoare este o tehnică folosită în însușirea artei actorului. Prin faptul că revelează tânărului, aspecte nuanțate despre lucruri și ființe reale, capătă un profil de maximă susținere pentru munca de structurare a universului interior pe care o duce studentul-actor în primii ani de studiu. În plus, şi acesta este un aspect foarte important, observarea nu foloseşte numai pentru acestă perioadă, ci şi pentru etapa de construire a creațiilor scenice; și aceasta deoarece, înțelegerea, intuirea și decodificarea modului de gândire al oamenilor, îl vor ajuta pe actor să-şi ordoneze gândurile în procesul de creație artistică. Constantin Rădulescu-Motru spunea: „În toate cazurile ea (n.n. observația) este de un mare folos pentru găsirea adevărurilor psihologice”[71], lucru ce ne face să considerăm observația ca punct important în dezvoltarea aptitudinilor specifice scenei.

1.2.2. Atenția. Concentrarea atenției

„**Atenția** este concentrarea spiritului asupra a ceva”[72] susține dicționarul de psihologie; ea este un fenomen psihic care susține activitățile ființelor. Este foarte interesant de analizat această aptitudine specifică pe care o au nu numai oamenii. De exemplu, la animale, în funcție de regnul din care fac parte, atenția este mult crescută față de performanțele ființei umane. Există un experiment interesant realizat pe pisici în care s-a observat (prin controlul asupra influxurilor nervoase ale urechii), că dacă unei pisici i se dă

[70] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 63
[71] Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed.Cultura Națională, Buc.1923, pag. 16
[72] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag.36

spre ascultare un sunet repetitiv (destul de puternic și apropiat de ureche), în momentul când îi apare în față un șoarece, percepția sunetelor scade brusc; pisica își concentrează atenția asupra animalului urmărit. După dispariția acestuia, înregistrarea sunetului de lângă ureche revine la normal. Acest experiment ne face să susținem faptul că, în esență, atenția presupune o detașare, îndepărtare, izolare de lumea exterioară și o concentrare crescută a interesului asupra unui punct anume. Se consideră că există două tipuri de atenție: voluntară și involuntară. Prima ține de individ și de interesul sau motivația sa; cea de-a doua apare atunci când în câmpul perceptiv al omului apare ceva ce-i atrage atenția (ceva ce iese în evidență din ansamblu). Nicolae Mărgineanu susține ideea că atenția este „starea de ajustare și calibrare care premerge și însoțește desfășurarea proceselor de cunoaștere și acțiune. Datorită ei procesele de cunoaștere devin mai clare”[73]. Psihologul atrage însă atenția asupra faptului că atenția nu trebuie asociată doar cu percepțiile și reprezentările, în sensul că atenția nu e doar forma ideală prin care percepțile se transformă în senzații, reprezentările în idei și ideile în judecăți; el susține faptul că nu numai procesele de cunoaștere beneficiază de aportul atenției, ci și cele de reacțiune. În felul acesta, câmpul de acțiune al atenției poate acoperi toate procesele psihice ale ființelor.

Din punctul de vedere al mecanismelor neurofuncționale există două stări: de veghe și de vigilență. Prima este opusă stării de somn și presupune o privire generală asupra lumii înconjurătoare, în timp ce cea de-a doua se referă la explorarea mediului, dar tot sub o sferă generală, însă cu un plus de căutare a unui „ceva” ce încă nu s-a definit. De aceea se poate vorbi despre existența a două forme ale atenției: generalizată și localizată. În primul caz, ne referim la oprirea bruscă a activității desfășurate până în

[73] Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie din Cluj la Sibiu, 1941, pag.125

momentul apariției unui stimul și încercarea de focalizare. Apare apoi, concentrarea asupra punctului respectiv, însoțită, evident, de scăderea atenției generale și decuplarea de alte puncte de interes, acțiune ce determină o intensificare a funcției cerebrale, până la rezolvarea „accidentului" apărut.

Atunci când ne referim la atenția voluntară, trebuie să luăm în calcul faptul că ea nu se poate realiza decât atunci când există voință. Acest tip de atenție este determinant în sfera cunoașterii; în plus, trebuie specificat faptul că atenția se învață, se exersează și este perfectibilă, cu ajutorul voinței și al gândirii. Un lucru este sigur: atenția este strâns legată de motorul ce o declanșează. Așa se face că în momentul în care cineva găsește ceva important ce trebuie cercetat, își va concentra întreaga atenție pe acel lucru.

În teatru, procesul psihologic cognitiv ce se numește Atenție este determinant. Există numeroase observații făcute de marii oameni de teatru referitoare la acest subiect, și toate iau în calcul faptul că fără atenție... nu se poate face teatru. Să vedem de ce.

De exemplu, Stanislavski vorbește despre faptul că în școala de teatru trebuie să se aplice o seamă de exerciții și să se dezvolte o anumită tehnică care să-l ajute pe actor să se „atașeze" de un obiect; acesta trebuie să aibă puterea de a induce o atenție sporită, ceea ce va face ca tot ce nu se află în sfera lui de existență și acțiune să pălească. Urmarea firească ar fi că actorul va putea să privească, să acționeze și să vadă cu adevărat pe scenă. Desigur, se poate pune întrebarea (așa cum am mai ridicat această problemă de-a lungul materialului de față): de ce trebuie făcute exerciții care să îl învețe pe un actor să privească pe scenă, când în viață face acest lucru fără greutate? Răspunsul e simplu și ține de explicația dată odată cu ivirea problemei legată de regăsirea, descoperirea vieții adevărate, în contextul convenției teatrale. Spuneam atunci că, odată ridicat pe un piedestal, actorul-operă de artă, va avea emoții de o asemenea factură, ce pot provoca o

adevărată „uitare de sine”. Același lucru acționează și aici. Spuneam (explicând exercițiul „Expunerea”) că dacă actorul își stabilește teme și scopuri clare, reale, atunci poate să „uite” de inconfortul expunerii sale. Ori stabilirea atenției asupra unui obiect de cercetat poate duce la acest rezultat.

Când spunem obiect ne referim la o sferă foarte largă: oameni, fenomene, teme de gândire, acțiuni fizice, rezolvări de probleme ivite, ș.a. Și nu numai atât; atenția reală nu duce doar la îndepărtarea emoțiilor „distructive” ci și la producerea de acțiuni firești și necesare în desfășurarea existenței scenice. „Atenția indreptată către un obiect generează și necesitatea firească de a face ceva cu el. Acțiunea concentrează și mai bine atenția asupra obiectului. Astfel, atenția, unindu-se cu acțiunea și susținându-se reciproc, va crea o legătură puternică cu obiectul”[74] spunea Stanislavski. În continuarea acestei idei, în școala românească de teatru există o dezvoltare a unui set de exerciții specifice numit: lucrul cu obiectul.

Tema este simplă: luați fiecare câte un obiect (ales la întâmplare) și începeți să-l studiați cu aceeași implicare și seriozitate despre care vorbeam în capitolul anterior: Observarea. Ideea este că trebuie să surprindeți, studiind obiectul, cât mai multe detalii conținute. Un exemplu grăitor este pus în valoare de exercițiul: studierea propriei haine. Tema e simplă: luați-vă haina și studiați-i toate detaliile. Aproape toți studenții vor gândi: e haina mea, o cunosc, ce să mai studiez la ea? Și cu toate acestea... Ați numărat vreodată toți zimții de la fermoare? Ați numărat toate împunsăturile de la tighelul aparent sau ascuns cu care e cusută haina? Ați numărat toate bulinele, dungile, liniile, pătrățelele ce se găsesc pe fața hăinii sau pe căptușeală? Ați avut curiozitatea și răbdarea să numărați firele de păr dintr-un guler de blană? Un „civil” poate ar zâmbi amuzat, dar un viitor actor trebuie să înțeleagă faptul că exact așa cum studiază un obiect, va studia și marile

[74] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag. 180

roluri; și aceste mici detalii vor face diferența dintre creatori și creațiile lor. Lucrul „în general" despre care vorbea atât de clar Stanislavski se vede și aici; există viitori actori care, fie din grabă, din lipsă de răbdare sau din... traiul sub imperiul românescului „las' că merge", vor mima doar atenția. Vor spune: eu nu am model pe haina, nu am fermoare, nu am... nimic de studiat la ea! Și cu toate acestea... vine întrebarea: dar scame are? Sau fire de păr? Și uite cum se trece la o etapă superioară a acestui exercițiu.

Descoperiți, în urma studiului obiectului, acel detaliu care face necesară și posibilă o acțiune! Dacă are scame, scuturați-le; dacă are o ață, înodați-o și apoi rupeți-o; dacă are praf, poate fi scuturată, dacă are păr de pisică, de asemenea, ș.a. În felul acesta se atinge indicația dată de Stanislavski: atenția trebuie să susțină acțiunea. Iar aceasta din urmă va deveni necesară. Și uite cum se împlinește un vechi deziderat aristotelian: în teatru, totul trebuie să fie necesar și veridic. Iar veridicitatea se naște doar dacă acțiunea pe care o face actorul este necesară, și necesitatea apare doar dacă acesta își concentrează real atenția asupra unui punct important. E momentul să introducem această sintagmă, devenită centrul sistemului construit de Viola Spolin: **Punctul de Concentrare**, sau PDC.

În educația tânărului actor, PDC-ul, susține profesoara americană, „ajută la izolarea pe segmente a tehnicilor teatrale, care fiind complexe și suprapuse, pot fi astfel explorate detaliat; asigură controlul în Improvizație, unde, altfel, spiritul creator nedirecționat ar putea deveni o forță mai curând destructivă, decât stabilizatoare; asigură concentrarea studentului asupra unui punct mobil și schimbător; această concentrare asupra unui punct îl eliberează pe student în vederea acțiunii spontane și îl pregătește pentru o experiență mai mult organică decât cerebrală"[75]. Punctul de concentrare este pus în evidență de un mare număr de exerciții: jocurile cu mingea, cu bețe,

[75] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 70

cu sticle umplute cu nisip, ș.a. în care tema e clară: atenția este concentrată pe obiectul respectiv. Numai că nu numai pasarea obiectului de la unul la altul (ca în cazul exercițiului cu mingi) este singura temă, ci și, de exemplu, numărătoare făcută în paralel, sau enumerare de substantive, ori de culori, capitale, orașe, țări, sau joc cu rimă, sau povestea dintr-o vorbă, sunt nenumărate posibilități ce pun în evidență, de această dată două puncte de concentrare. Sau mai multe.

În felul acesta am ajuns la: **atenția distributivă**. Dacă atenția este, așa cum spuneam, un proces psihologic cognitiv prin care o ființă se concentrează asupra unui aspect, ignorând restul elementelor din mediu, distributivitatea presupune capacitatea individului de a se concentra asupra mai multor puncte de interes în acelaşi timp. Cel mai clar exemplu este şofatul, în care este necesară stăpânirea cu siguranță a atenției distributive. Psihologii o pun în valoare cu ajutorului Testului Praga (elaborat de Institutul Psihotehnic din Praga). Testul se aplică colectiv (deşi se poate lucra şi individual) şi urmărește spiritul de observație, memoria topografică, dar şi rezistența la oboseală psihică ce poate fi generată de activități repetitive; la toate acestea făcându-se o paralelă între subiecții de sexe diferite (masculin şi feminin); inițial a fost aplicat în mediile industriale, ulterior fiind extins şi în alte domenii de cercetare. Testul e simplu: se dau două fişe, pe prima sunt trecute mai multe numere scrise cu caractere groase, ce au alăturate fiecare, câte un număr scris cu caractere mici și subțiri. Pe a doua fișă există niște tabele în care există câte un număr. Subiectul cercetat trebuie să găsească numărul din fişa întâi care are corespondentul pe fişa a doua, iar în dreptul său trebuie să scrie numărul cel mic. Exercițiul se face în grupe de patru minute cu pauză de un minut. Rezultatele sunt interpretate de către psihologi şi demonstrează, într-adevăr capacitatea de a stăpâni atenția distributivă de către diverşi indivizi.

Testul PRAGA

73	18	7	4	97	33	31	69	49	35
96	39	13	66	68	62	22	48	52	92
23	8	79	96	92	40	78	22	65	1
38	55	43	30	73	19	28	4	88	84
19	24	72	51	62	81	9	91	17	61
87	18	12	75	25	35	97	31	89	50
30	41	98	80	66	59	55	95	58	6
17	8	46	95	2	20	80	67	11	83
54	21	45	84	99	75	56	10	67	38
32	40	9	81	49	69	63	41	29	76
3	93	2	20	44	77	82	36	32	88
64	14	98	71	56	5	1	6	47	27
42	94	50	76	90	71	53	5	27	13
3	65	60	61	51	70	33	86	72	59
57	63	48	68	39	29	16	52	60	89
79	45	54	91	85	74	99	82	26	36
47	64	28	83	87	86	11	85	34	26
34	58	42	10	57	37	100	21	23	44
37	46	100	15	43	12	74	14	70	25
78	94	24	75	93	16	7	90	53	15

75	
20	
79	
26	
2	
11	
74	
21	
57	
19	
83	
6	
39	
52	
27	
47	
25	
64	
96	
58	
42	
68	
88	
59	
50	

34	
78	
3	
18	
81	
62	
71	
45	
13	
63	
1	
73	
76	
5	
99	
15	
90	
67	
10	
66	
70	
69	
92	
87	
91	

46	
56	
7	
4	
17	
12	
61	
9	
38	
28	
89	
94	
95	
29	
37	
85	
55	
51	
22	
30	
53	
23	
32	
40	
97	

100	
44	
14	
36	
8	
33	
82	
31	
49	
43	
77	
84	
54	
72	
60	
35	
48	
65	
98	
41	
80	
86	
93	
24	
16	

În școala de teatru există câteva exerciții foarte interesante ce pun în valoare și dezvoltă acest tip de atenție atât de necesar actorului. Unul dintre ele este Crucea (foarte cunoscut și des utilizat). Se alege un voluntar, acesta are patru parteneri care sunt așezați, destul de aproape, în cele patru puncte cardinale. Ideea este că studentul care lucrează trebuie să răspundă foarte repede la patru întrebări ce îi vor veni din cele patru direcții, fie pe rând, fie în ordine. Se pot stabili de dinainte domeniile din care fiecare pune întrebari, sau nu. În felul acesta se va exersa atenția distributivă. Dar mai există și un joc al copilăriei care exersează tot atenția distributivă: „un, doi, trei, fața la perete stai!". Faptul că cel ce lucrează trebuie să observe nu numai mișcarea unui partener ci a întregului grup ce acționează în tăcere, atinge tot subiectul capacității de a distribui atenția la mai multe puncte de concentrare.

În pedagogia teatrală, Stanislavski trasa, din dorința de a crea cadrul corect de acțiune pentru atenția distributivă pe scenă, mai multe *cercuri de atenție*; el considera că există pe scenă, cercul mic (sau „singurătatea actorului pe scenă") care nu este decât un spațiu foarte restrâns în jurul omului-actor, cercul mediu, care acoperă aproape toată suprafața scenei și cercul mare care se întinde atât cât poate cuprinde cu vederea sa, actorul. „În cerculețul de lumină, exact ca atunci când îți concentrezi atenția, este ușor nu numai să analizezi obiectele în cele mai mici detalii, ci și să trăiești cele mai intime sentimente și gânduri și să realizezi acțiuni complexe, poți să rezolvi probleme dificile, să înțelegi subtilitățile propriilor sentimente și gânduri, poți să și comunici cu o altă persoană, să o simți, să îți verifici gândurile cele mai intime, să reconstitui în memorie trecutul, să visezi la viitor"[76]; sau altfel spus, în intimitatea actorului, atenția se îndreaptă către un punct, chiar și mai multe, dar de la o distanță foarte mică și cu o precizie

[76] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag. 193

foarte mare. În cercul mijlociu, acolo unde se află elemente de decor mari și mici, parteneri de scenă, zone de lumină, dar și de umbră sau semiumbră, suprafața pe care acționează atenția se mărește sensibil. Așa se face că punctele de concentrare pot deveni mult mai multe și trebuie un efort suplimentar de control asupra lor, datorită faptului că distanțele de raportare sunt altele. Mai există cercul cel mare, care cuprinde zone foarte largi: „dacă nu eram în teatru, ci în stepă sau pe mare, atunci dimensiunea cercului atenției ar fi fost dată de îndepărtata linie a orizontului”[77]. În felul acesta, omul-actor este invitat să se raporteze la marea suprafață cu toate funcțiile sale pentru ca atenția distributivă, atât de necesară acum, să funcționeze plenar.

Ceea ce este foarte important de spus este faptul că, în existența scenică, în crearea unui rol, a unei atmosfere, a unei situații, omul-actor trebuie să ajungă să se servească plenar de această funcție. Dacă atenția este un act psihic de selectare activă prin care un individ constată importanța și semnificația unor fenomene, întâmplări, obiecte, situații de viață, ș.a., care fie apar accidental în cercurile sale de atenție, fie devin parte a unui proces cognitiv volițional, atunci cu siguranță, în universul scenic atât de vast pe care îl presupune convenția teatrală, fără aportul atenției, acțiunile pe care le va face actorul nu vor avea șansa să fie nici necesare, nici verosimile. În timp ce, dacă omul-actor înțelege să acționeze pe scenă cu aceeași claritate, organicitate și normalitate cu care trăiește în viața de zi cu zi, ca și când, cercurile sale de atenție nu ar cuprinde niciun spectator, atunci teatrul are șansa să devină o adevărată „felie de viață”[78].

[77] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag. 195
[78] Sintagma îi aparține lui André Antoine, om de teatru francez ce a înființat în anul 1887, Teatrul Liber

1.2.3. Imaginația. Empatia

„**Imaginația** se definește ca proces cognitiv complex de elaborare a unor imagini și proiecte noi, pe baza combinării și transformării experienței”[79]. Acest proces psihic este propriu numai ființei umane și nu se poate dezvolta decât dacă există, înaintea sa, alte procese și funcții ale psihicului, gata formate: inteligența, stăpânirea limbajului, a reprezentărilor, precum și câștigarea unei experiențe de viață. Există, în același timp, o idee acreditată de psihologie, conform căreia, generarea de imagini absente și combinarea acestora (componentă specifică imaginației) se poate realiza și fără vreun corespondent în domeniul experienței dobândite. Așa se face că există oameni care dovedesc deținerea unei imaginații debordante la vârste fragede, sau care nu au cunoștințe în domeniul abordat. Pe de altă parte, în psihiatrie se consideră că imaginația este proprie și indivizilor ce au un control intelectual slab, determinat fie de o boală psihică (bolnavi mintali care trăiesc în lumi imaginare, considerându-se a fi alți oameni, sau diverse personalități ale istoriei universale), fie de o perioadă în care individul se află sub influența alcoolului sau a substanțelor interzise; în felul acesta, apariția unui număr bogat de „fantasme” poate fi asimilată imaginației.

Imaginația mai poate fi considerată ca „formă de proiectare mentală a acțiunilor trecute sau viitoare, precum și aptitudinea de a reprezenta în mod viu obiectele descrise verbal”[80]. De aceea putem spune că transformarea în imagini vii a obiectelor, întâmplărilor, situațiilor povestite, este o componentă a imaginației; în același timp, imaginația „prepară viitorul” adică are puterea de a îl organiza în funcție de scopurile și planurile propri individului. O altă funcție a imaginației este aceea de a sprijini jocul; și

[79] Popescu-Neveanu, Paul; Zlate, Mielu; Crețu, Tinca – *Psihologie*, EDP, Buc.1997, pag.92
[80] Negură, Ion – *Psihologia imaginației,* Note de Curs UPS, Chișinău 2014, pag. 2

aceasta deoarece, prin transferul funcțiilor sau însușirilor unui obiect către altul, se poate ușor construi o altă realitate, un alt univers, atingându-se în felul acesta (de exemplu), scopul jocurilor de creație. Dar, poate, una dintre funcțiile cele mai importante ale imaginației este aceasta că îl ajută pe om să se identifice cu un alt om, pentru a îl înțelege mai bine; deducem în acest moment că imaginația este un proces psihic conținut de empatie.

Psihologia consideră că **empatia** este definită ca „o specie de comuniune afectivă, prin care cineva s-ar identifica cu altă persoană, măsurându-se în acest fel sentimentele; (...) o stare mintală prin care un individ se identifică cu o altă persoană sau grup, ori simte starea acestora". Sau mai exact: „empatia este acel fenomen psihic, manifestat îndeosebi în cadrul relațiilor interumane, prin care cineva se identifică cu o altă persoană, dobândind astfel înțelegerea și cunoașterea directă a acesteia"[81]. Și pentru ca acest proces să se realizeze este nevoie de mai mai mulți factori. Există numeroşi cercetători ce așează la originea fenomenului empatic, imaginația; între aceştia, R.F.Dymond, Philippe Malrieu sau Curt John Ducasse consideră că „imaginarul, fiind o punere în corespondență a unor domenii distincte, realizează identificarea unui subiect cu altul grație unui proces de proiecție"[82]. Comportamentul, suferința, povestea altui om sunt ușor percepute atunci când sunt prezenți anumiți stimuli și pot fi imaginate atunci când se evocă aceste situații. Cercetările moderne susțin că există anumiți neuroni care provoacă empatia. Astfel, profesorul Marco Iacoboni, de la Departamentul de Neurologie Cognitivă de la UCLA, a publicat un studiu apărut recent (2005)[83], în care susține că acești neuroni sunt cei ce stau la baza empatiei dintre oameni, fiindcă au puterea să observe acțiunile și

[81] Marcus, Stroe – *Empatia*, Ed.Academiei RSR, Buc.1971, pag.10
[82] Op.cit., pag. 21
[83] *Iacoboni, Marco (February 22, 2005). "Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System"* PLOS Biology (trad: *Acaparând intențiile celuilalt cu sistemul propriu al neuronilor oglindă*)

intențiile celuilalt. Practic aceşti neuroni declanşează imitarea a ceea ce se întâmplă cu celălalt om. De aceea au fost denumiți *neuroni oglindă*. În felul acesta, schimbul de transport a afectivității de la un individ la alt individ, este un proces viu; mobilizarea neuronală, în acest caz, este posibilă cu ajutorul acestui proces psihic atât de cunoscut: imaginația.

Importanța pe care o are imaginația în producerea empatiei este pusă în evidență și de Mihai Ralea. El susținea că: „prin transpunerea imaginativă în situația celor ce ne solicită asistență morală se poate obține împărtășirea emoțiilor”[84]. Procesul, în complexitatea sa, are de fapt o structură clară: empatia se declanşează cu ajutorul imaginației, iar aceasta din urmă ajută la identificarea afectivă; practic, omul îşi imaginează: ce ar fi fost dacă mi s-ar fi întâmplat mie? Arthur Koestler[85] observa faptul că în momentul în care acționează empatia, apar două procese emoționale simultane: primul este momentul indentificării, atunci când subiectul (care fie că aude o poveste reală, vede o întâmplare, sau priveşte un film sau un spectacol de teatru) acceptă participarea la existența altei persoane, din alt spațiu și alt timp, uitând de propriile probleme; altfel spus este vorba despre o acțiune dezinteresată. Al doilea moment, simultan, este legat de experiența însăşi, veritabilă, simțită de acel, altcineva.

Se poate pune o întrebare firească: oare această trăire reflectă realitatea sau iluzia realității? Raspunsul nu poate fi exact, dar, sunt psihologi care consideră (de exemplu, Vasile Pavlencu) că puterea declanşării afective din cadrul fenomenului empatic ține, de fapt, de imaginația privitorului (ascultătorului). Practic, empatia se declanşează atunci când subiectul „învie” imaginile, cuvintele, întâmplările, ș.a., vede viitorul poveştii (îl „prepară”) în funcție de organizarea sa interioară, ce ține de experiența lui de viață (nu a

[84] Ralea, Mihai – *Scrieri din trecut în filosofie*, ESPLA, Buc.1957, pag. 236
[85] Apud. Marcus, Stroe – *Empatia*, Ed.Academiei RSR, Buc.1971, pag. 22

celui ce trăiește povestea cu adevărat) și apoi, prin transferul „istoriei” către ființa sa, reușește să construiască o altă realitate, o altă poveste, un alt univers, care are puterea uriașă de a-l emoționa, impresiona, tulbura afectiv. Urmarea firească este că, în realitate, empatia crează o altă poveste, cu trăsături asemănătoare (nu exacte), cu întâmplarea reală. Deci: de la „neuronii” emițătorului, până la „neuronii” receptorului, aproape că are loc un joc de-a realitatea și iluzia realității. Și pentru că iar am ajuns la joc, să vedem care este poziția empatiei în teatru.

Un lucru e sigur: pe scenă, tot acest proces ține, de fapt, de schimbul ce are loc în timpul unui spectacol în care emițătorul (actorul) trimite o poveste... reală către receptor (spectator) care recrează, în mintea lui, povestea... reală. Dar, se întreba psihologul: unde e realitatea și unde e iluzia realității?

Deocamdată trebuie să scoatem în evidență un lucru de netăgăduit: dacă povestea ce pleacă de la emițător nu e reală, nu poate declanșa neuronii oglindă ai receptorului, empatia nu se instalează și... în mintea spectatorului nu se crează o poveste. Și acesta din urmă... se plictisește. Afirmația ne face să dăm dreptate bătrânilor slujitori ai teatrului ce spuneau: Un spectacol bun se aude după scaune! Dacă nu scârțâie, înseamnă că e o operă de artă!

Revenind la ideea principală a demonstrației noastre, trebuie să spunem că am ajuns, de fapt, la miezul procesului de creație artistică: ADEVARUL. Căci, așa cum spuneam, dacă de la emițător nu vine o poveste reală și credibilă... scârțâie scaunele. Dar ce ar putea face un om-actor ca să aibă puterea să spună o poveste adevărată, care... nu-i a lui. În acest moment putem spune că am deschis discuția legată de procesul de creație artistică în Arta Actorului. Încă nu-l vom detalia aici. Despre procesualitatea artei actorului vom vorbi în capitolul intitulat *Două direcții distincte în arta*

actorului, pentru că abia atunci vom avea toate datele necesare pentru o analiză completă. Să revenim însă la Imaginație.

Prin urmare, în arta spectacolului există doi poli: creatorul – emițătorul și spectatorul – receptorul. De la creator pleacă construcția complexă a unei realități, care ajunge la spectator sub formă de semne. Acesta decodifică semnificația acestora, se identifică cu eroul din fața sa, iar neuronii-oglindă fac posibilă instalarea empatiei, adică din punct de vedere afectiv spectatorul rezonează cu actorul. Și în felul acesta, bătălia e câștigată. Dar în momentul în care actorul se apropie de rolul său și de lumea din care acesta face parte, oare nu o face tot cu ajutorul neuronilor-oglindă? Evident că da. Actorul înțelege întreaga poveste a personajului literar pe care îl abordează, încearcă să se identifice cu drama lui și, în mod miraculos (vom vorbi mai pe larg despre acest aspect în capitolul destinat procesualității), se va transforma... tot în el, dar dominat de o altă realitate. Însă, în procesul de înțelegere a rolului despre care vorbeam, ce se poate face dacă actorul nu are nici vârsta, nici experiența de viață necesară, nu trăiește pe aceleași coordonate de timp și spațiu cu eroul său? Poate să-și „mobilizeze" neuronii-oglindă? Pe ce cale?

Răspunsul e simplu: cu ajutorul imaginației. Doar ea are puterea să transforme imaginile povestite, să traseze viitorul și să facă să existe lucruri care, până atunci, n-au existat pentru el, universuri în care n-a pătruns niciodată, situații pe care nu le-a trăit niciodată. Se știe despre un mare actor american, Robert de Niro, că pentru ca să-și realizeze rolurile a făcut eforturi nemaivăzute: s-a angajat șofer de taxi la New York (pentru *Taxi Driver*), s-a îngrășat două zeci de kilograme și a jucat box cu profesioniști (pentru *Racing Bull*), sau a învățat să cânte la saxofon (pentru *New York, New York*). Lucru de lăudat, deoarece, actorul și-a dorit să-și îmbogățească necesara experiență de viață. Dar, se pune întrebarea: dacă un actor trebuie să joace un canibal (și

există unul de excepție, în persoana lui Sir Anthony Hopkins, din filmul *Tăcerea mieilor*), sau un criminal în masă, ori un condamnat la moarte, ce facem cu experiența de viață? E atât de necesară?... Ne salvează un alt mare actor: Marcello Mastroianni, care spunea într-un interviu: „Un actor trebuie să fie ca un magician care se poate transforma de la un rol la altul. E ridicol să muncești luni de zile ca șofer de taxi sau să boxezi, pentru ca să joci în filme. (...) Nu înțeleg ce e cu actorii americani că trebuie să sufere atât de mult în filme. Eu mă duc acolo, pe platou și joc. E mult mai distractiv, și nu e atâta suferință!”[86]. Desigur... dreptatea e, ca întotdeauna, la mijloc. Sunt două opinii diferite, ce aparțin unor actori de mare calibru. Sunt două tehnici diferite, două abordări diferite. Dar dacă ne întrebăm (rămânând în sfera subiectului de față) ce făcea Marcello Mastrioanni dacă nu avea experiență de viață? Răspunsul e simplu: se baza pe imaginație. Aserțiunea este absolut corectă mai ales când ne gândim la faptul că italianul a fost actorul preferat al regizorului Federico Fellini, cel ce, în filmele sale a reușit să construiască adevărate opere de artă, încărcate de simboluri și metafore cinematografice, pornite dintr-o... imaginație și dintr-un spirit ludic, fără egal.

Imaginația are în Arta Actorului funcția esențială de a lăsa spiritul creator liber. În domeniul creativității, imaginația are (așa cum specificam în capitolul destinat jocului) rolul de a aduce nota de originalitate, fiecărui artist în parte. Imaginația ajută actorul să construiască realitatea virtuală, să dea iluziei scenice, fundamentul adevărului. Imaginația e aceea care sparge granițele dintre real și iluzie în arta scenică. Imaginația se dezvoltă, se exersează și, lucrul cel mai important, eliberează de idei preconcepute ființa creatoare. Einstein spunea: „Imaginația este mai importantă decât cunoașterea”. Și ne gândim să-i dăm dreptate celui ce a schimbat fața

[86] http://m.imdb.com/name/nm0000052/quotes

omenirii, demonstrând că toată structura pe care se baza lumea până la el era... variabilă. Imaginația a învins!

În atelierul de Arta Actorului există numeroase exerciții de dezvoltare a imaginației. Viola Spolin are un întreg set, dintre care se evidențiază cele cu obiectul imaginar. Dar și numeroase exerciții de „mers prin substanța invizibilă", ori exercițiile de construire a unei povești; de asemenea, „dezvoltarea scenelor după sugestiile publicului" exersează imaginația.

Stanislavski spunea că imaginația este aceea care îl ajută pe actor să „completeze" ceea ce nu a scris autorul dramatic, creând pasaje de legătură între scene, dar și ducând în profuzime viața eroilor, precum și, extinzând-o dincolo de timpul de desfășurare al piesei; creând, adică, situațiile de dinainte de începerea textului, dar și continuarea vieții personajelor în realitatea construită în spectacol. De aceea, în atelierul de Arta Actorului, noi propunem numeroase exerciții în care studentul e invitat să trăiască cu adevărat în realitatea scenică propusă de text, în situația zugrăvită de dramaturg; mai exact, până să ajungă la prima replică din materialul studiat, studentul trebuie să construiască (fără vorbe) o viață complexă în care rolul său să-și extindă viața în complexitatea situației propuse.

În plus, datorită imaginației, actorul va putea să dea viață timpului și spațiului și va putea să se transpună în orice situație îi cere textul dramatic, chiar dacă nu a trăit-o niciodată. „În procesul de creație, imaginația este locomotiva care îl trage pe actor după ea"[87]. Regizorul și profesorul rus făcea însă și un avertisment: dacă actorul nu își dezvoltă imaginația și nu știe să și-o folosească pe scenă, poate ajunge să primească de la regizor rezolvări ce vin din imaginația acestuia, iar actorul... se va transforma într-o simplă marionetă. Lucru ce nu poate duce decât la... abandon. Stanislavski era

[87] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, Buc.2013, pag. 132

drastic: cine nu are imaginație, ori și-o dezvoltă (n.n. prin exerciții specifice), ori nu face această meserie.

În istoria teatrului mai există un regizor ce a dat imaginației o foarte mare însemnătate; chiar mai mult, și-a fundamentat teoria pe acest principiu, Peter Brook (n. 1925). Acesta spunea: „Pot să iau orice spațiu gol și să-l consider o scenă. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce un altul îl privește și e tot ce trebuie ca să aibă loc un act teatral”[88], referindu-se la faptul că spectacolul nu înseamnă nici decoruri, costume, jocuri de lumini și sunete, nu înseamnă scene ultradotate cu montări spectaculoase; teatrul se bazează, de fapt, pe relația de adevăr, schimbul de energie, intenție și acțiune, dintre doi oameni-actori. Teatrul este un univers pe care îl clădesc creatorii din... imaginație. „Îl numesc Teatrul Sacru, pe scurt, dar ar putea fi numit Teatrul Invizibilului – Făcut Vizibil. Ideea că scena este un loc unde apare invizibilul, e adânc înrădăcinată în mintea noastră”[89], și în acest fel putem ajunge la situația în care imaginația creatorului și a spectatorului se întâlnesc, dând naștere unui fenomen întreg. Regizorul englez povestea (impresionant) felul în care, în Germania, după al doilea război, printre ruine, teatrul se agăța cu disperare de ultima șansă de supraviețuire. Sub cerul liber, cu costume jerpelite, în mansarde prăfuite, sau pe scene improvizate printre dărâmături, actorii (care se incăpățânau să-și facă meseria) reușeau să strângă spectatori numeroși ce-i aplaudau cu căldură. „Nu era nimic de discutat, de analizat în iarna aceea (n.n.1946) în Germania, ca și în Anglia cu câțiva ani înainte; teatrul era răspunsul la un fel de foame. Ce era această foame? Era foamea după invizibil, după o realitate mai profundă decât cele mai împlinite

[88] Brook, Peter – *Spațiul gol*, Ed. UNITEXT, Buc.1997, pag. 17
[89] Op.cit. pag. 44

forme ale vieții de zi cu zi, sau era una după ceea ce lipsea din viață, o foame, de fapt, după amortizoarele din fața realității”[90].

Teatrul este locul în care invizibilul se transformă în vizibil, iar actorul este „cel ce face să existe lucruri care nu există” (aserțiunea îi aparține profesorului Ion Cojar). Da, fără uluitoarea artă a actorului, fără acea putere deosebită a imaginației sale, scena ar rămâne un loc lipsit de viață. Doar actorul are puterea sa dea spectatorului, nu iluzia realității, nu minciuna ca un paleativ, ci curajul în fața unei vieți mult prea dure, imboldul către reușită și deblocarea, descătușarea imaginației privitorului, care, astfel, poate începe să viseze, să spere și chiar să acționeze către un viitor luminos. Teatrul e necesar omului, așa cum îi este necesară libertatea. Teatrul deschide lumi, universuri și certifică speranțe.

Ideea spatiului gol (a lui Peter Brook) se întâlnește cu cea a „teatrului sărac” susținută de un mare regizor polonez, novator al artei teatrului: Jerzy Grotowski (1933-1999). Acesta considera că scena trebuie să fie un loc al întâlnirilor miraculoase, dintre regizor-actor-dramaturg: „Eu, ca regizor, sunt confruntat cu actorul și autorelevarea actorului îmi relevă mie propria ființă. Actorii și cu mine suntem confruntați cu textul. (...) Iubesc foarte mult textele ce aparțin unei foarte mari tradiții. Pentru mine, ele sunt ca niște voci ale strămoșilor mei, ori voci ce vin spre noi din surse ale culturii europene. Aceste opere mă fascinează pentru că ele ne oferă posibilitatea unei confruntări sincere – o confruntare bruscă și brutală între credințele și experiențele de viață ale generațiilor precedente, pe de o parte, iar pe de alta, între propriile noastre experiențe și prejudecăți”[91]. Și, după o asemenea „bogăție” de concepte, ne putem întreba sincer: unde era sărăcia teatrului? Răspunsul e simplu: în lipsa oricăror lucruri fără sens. Din teatrul ideal,

[90] Brook, Peter – *Spațiul gol*, Ed. UNITEXT, Buc.1997, pag. 46
[91] Apud, Tonitza – Iordache, Mihaela și George Banu – *Arta teatrului*, Ed Nemira, Buc.2004, pag.331

imaginat de polonez, nu puteau face parte decât căutări, trăiri, senzații, schimburi de energie, modificări organice și nicidecum „bogățiile" vremelnice ale acestei lumi. Teatrul ritual imaginat la Wroclaw (n.n. orașul unde acesta a înființat *Teatrul Laborator*) nu avea nevoie de machiaj, costume, decoruri, efecte de lumină sau sunet, însă avea nevoie de o relație strânsă între actor și spectator, între care să se creeze un puternic schimb de energie. Nici de regizor nu era nevoie, spunea Grotowski, ci de o căutare permanentă în adâncul ființei umane și o sondare profundă a rădăcinilor comune ale civilizațiilor. Se poate pune întrebarea: ce rol avea aici, imaginația? Răspunsul este: imaginația acționa pe două planuri. Primul era planul privitor la modalitatea de receptare a spectatorului, cel ce era invitat să „retrăiască" experiența senzorială a actorului, prin... imaginație. Doar ea îl putea face să „înțeleagă", pătrundă, rezoneze cu limbajul nou, inedit, visceral pe care îl propunea actorul. Iar cel de-al doilea plan ținea de creație în sine, acolo unde singura cale către forurile atât de ascunse ale conştientului, precum şi, declanşarea resorturilor subconştientului, care, astfel, puteau acționa în sensul dezvăluirii senzațiilor intime, se putea face pe tărâmul atât de generos al imaginației. Actorul ce a reuşit să dea viață sistemului atât de complicat imaginat de Grotowski, s-a numit Ryszard Cieslak (1937-1990)[92]. Datorită creațiilor sale din spectacolele *Prințul constant* sau *Apocalypsis*, acesta a fost considerat, pe drept cuvânt, cel mai mare actor al anilor '60.

Numai că, cei doi regizori novatori, Peter Brook și Jerzy Grotowski au avut un antecesor, căruia i-au recunoscut, la unison, valoarea. Vsevolod Mayerhold (1874-1943), regizor rus, elev al profesorului Stanislavski, este cel ce a revoluționat gândirea teatrală europeană, cel ce introdus o nouă formă de expresie în arta actorului: corporalizarea. În viziunea sa, nimic în

[92] *** *Ryszard Cieslak – actor emblematic al anilor '60*, volum coordonat de George Banu, Ed.Cheiron, Buc.2009

afară de arta actorului nu contează pe scenă (anticipa „sărăcia" lui Grotowski), unde nu trebuie să se meargă pe reconstrucția arheologică a timpului și spațiului textului dramatic, ci să se găsească forme noi de expresie care, însă, să nu vicieze profunzimea și claritatea mesajului încriptat de autor în textul dramatic. Așa se face că Meyerhold (condamnat la moarte în timpul regimului stalinist, pentru viziunea sa culturală avangardistă) imaginează un limbaj al trupului, ce făcea posibilă transmiterea simbolurilor către spectator, într-o variantă estetizată, pornită însă tot din necesitate și verosimil. În ceea ce privește imaginația, acesta nota: „Vom lucra fragmentul (n.n. scena nebuniei Ofeliei) în două reprize: în septembrie și în decembrie. În intervalul dintre cele două perioade imaginația va continua să vegheze, ea având cu ce să fie ocupată. Tensiunea sentimentelor (așa zis, trăite) va face loc jocului de imaginație, eliberând tehnica scenică ce nu suportă niciun frâu"[93].

O idee comună acestor importanți creatori de teatru iese în evidență: imaginația este determinantă în procesul de creație artistică pentru că ea are capacitatea de a transforma în imagini vii, gândurile, trăirile și intențiile actorului, are puterea să construiască un întreg eșafodaj interior generator de modificări organice ale actorului, reușește să găsească mijloace de expresie noi în permanenta luptă de primenire a teatrului; în același timp, imaginația acționează și în procesul de decodificare a semnelor creației, ce revine spectatorului, ajutându-l pe acesta să dea viață, în creuzetul său interior unui spectacol unic, cu majoră importanță asupra evoluției individului.

[93] Mayerhold, Vsevolod *Prin gaura cheii* – în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, vol. I, Ed. Minerva, Buc.1973, pag.213

1.2.4. Actualizarea simțurilor. Senzorialitatea conștientă Orientare în spațiu. Reacție la stimuli. Coordonare

„Legătura informațională cea mai simplă a omului cu realitatea este realizată prin intermediul **senzațiilor**. Toate celelalte raporturi mai complexe nu se pot constitui fără a avea o bază senzorială”[94]; senzațiile sunt primul nivel al procesului de cunoaştere, prima treaptă a legăturii noastre cu lumea înconjurătoare. Senzațiile apar în urma contactului nemijlocit al stimulilor cu organele de simț, de aceea s-au clasificat în mai multe categorii: auditive, vizuale, olfactive, gustative, cutanate.

Însușirile senzațiilor sunt: intensitatea, calitatea, durata și tonalitatea afectivă asociată ei. Atunci când vorbim despre *intensitate* ne referim la stimul și penetranța lui, dar și la acuitatea subiectului (o stare generală de oboseală, de scădere a relației cu mediul datorată consumului de alcool, ori a substanțelor chimice, pot slăbi puterea de reacție la stimuli). *Calitatea* senzației este dată de specificitatea semnalului și de caracteristica proprie a fiecărui individ în parte „specializat” pe acea categorie de stimuli. *Durata* senzațiilor este dată, în mod normal de durata de acțiune a stimulului; numai că s-a constatat că există fenomene de post-acțiune, în care senzația rămâne la fel de puternică şi după încetarea stimulului. Foarte interesantă este *tonalitatea afectivă* care reprezintă ecoul afectiv pe care îl dau senzațiile ca urmare a experiențelor personale avute cu acea categorie de stimului care le determină. Aşa se face că, deşi poate părea paradoxal, un lucru este firesc: acelaşi stimul poate fi plăcut pentru un individ şi complet neplăcut pentru

[94] Popescu-Neveanu, Paul; Zlate, Mielu; Crețu, Tinca – *Psihologie*, EDP, Buc.1997, pag.25

altul. În mentalul colectiv s-a încetățenit, chiar, o maximă: gusturile nu se discută, ceea ce ne face să ne gândim că, în materie de impulsuri senzoriale, fiecare individ în parte este unic.

Senzațiile sunt considerate a fi „imagini primare", pentru că ele sunt doar rezultatul imediat al acțiunii stimulilor asupra analizatorilor; numai că, omul, care trăiește într-o lume dominată de obiecte, integrează senzațiile în procese perceptive. Percepțiile sunt „procese senzoriale complexe și totodată, imagini primare, conținând totalitatea informațiilor despre insușirile concrete ale obiectelor și fenomenelor în condițiile acțiunii directe a acestora asupra analizatorilor"[95]. Senzațiile captează însuşiri concrete, reale, dar şi intuitive, iar percepțiile se referă la obiecte, privite în totalitatea lor. Aşa se face că, în procesul cunoașterii, ființa umană se folosește de senzații și percepții; dar şi de reprezentări. Cele din urmă sunt procese complexe care prelucrează senzațiile și percepțiile, le organizează în imagini schematice, pe care le poate folosi ulterior, în absența acțiunii directe a stimulilor asupra analizatorilor. Mai simplu spus: gândirea umană are capacitatea de a-şi reprezenta obiecte şi fenomene, în lipsa acestora, chiar dacă momentul de percepție senzorială s-a făcut cu mult timp înainte. Procesul este unul în care din multitudinea de imagini ale percepției se păstrează câteva detalii specifice (mărime, dimensiune, culoare, aspecte care îl fac să se deosebească de alte obiecte), pe care individul le înmagazinează în memorie sub formă de reprezentare a acelui obiect în sine. Capacitatea de a avea reprezentări este diferită de la om la om; unii văd imaginea clară, alții o pot provoca în conștiință cu mare dificultate.

Reprezentările sunt imagini senzoriale, clasificate după: analizatori (auditive, vizuale, olfactive, gustative, tactile, motorii); proveniență (senzații și percepții); gradul de generalizare (izolate, generale şi schematizate).

[95] Popescu –Neveanu, Paul; Mielu Zlate; Tinca Crețu – *Psihologie*, EDP, Buc.1997, pag.34

Reprezentările izolate se referă la un obiect sau un fenomen concret; reprezentarea generală se referă la un grup întreg din care fac parte numeroase obiecte asemănătoare, care astfel capătă însuşiri comune; reprezentarea schematică are în vedere reflectarea obiectului sub forma unei imagini grafice care ține de convențional. Foarte important este că, dintre funcțiile reprezentărilor, se detașează: simbolizarea (crearea de imagini care ajută procesul de cunoaștere); intuiția (stimulează gândirea și imaginația, dar și abstractizarea, care este o operație mentală logică); controlul (cel ce face posibilă verificarea informațiilor noi cu schemele perceptive deținute deja); dar și funcția *cathartică* (care contribuie la diminuarea tensiunii afective, prin evocarea unor reprezentări plăcute din trecut sau viitor).

Ceea ce e foarte important de specificat este faptul că simțurile (in totalitatea lor) sunt proprietăți ale obiectelor sau fenomenelor; ele nu sunt entități izolate, nu trăiesc în sine. De aceea, atunci când vorbim despre senzații, percepții și reprezentări, vorbim despre cunoașterea lumii din jurul nostru.

În contextul în care omul-actor trebuie să observe universul din care face parte cu atenția și exactitatea unui cercetător, simțurile sunt cele care pot determina şi realiza acest proces. Atunci când vorbim despre „actualizarea" simțurilor, nu ne referim la posibilitatea ca acestea să nu existe în vreun fel sau altul. Nicidecum. Nu se poate imagina faptul că în atelierul de teatru participă oameni care... nu au simțuri. Preocuparea pedagogului este să-l facă pe tânăr conştient de valoarea pe care o au aceste trei componente de bază ale procesului de cunoaștere (senzații, percepții și reprezentări) în Arta Actorului.

Încă din începutul acestui capitol vorbeam despre aptitudinile specifice meseriei noastre şi am început prin a analiza observarea, atenția și

concentrarea, precum și imaginația. Nu poate lipsi din acest tablou, folosirea plenară a simțurilor. Oare de ce?

Să ne imaginăm că trebuie să trăim într-o lume fără culoare, gust, miros, fără zgomote și fără obiecte pe care să le putem atinge... s-ar putea? Da, poate, într-un film științifico-fantastic. Dar în lumea reală e posibil acest tip de trai? Ne îndoim, atâta timp cât ne bucurăm, clipă de clipă, ceas de ceas de bogăția și generozitatea unei lumi pe care nu o putem cuprinde în integralitatea ei, pe parcursul unei întregi vieți. Realitatea ne oferă obiecte ale cunoașterii... nesfârșite, pe care, cu curiozitate și interes, le cercetăm. Și dacă Viața ne oferă acest izvor nesecat de posibilități, cum am putea ca pe scenă să construim acea altă realitate, sub sfera convenționalului, lipsită însă... de viață. Scena nu se poate detașa de universul în care trăim, indiferent de imaginația creatorului, după cum acesta nu se poate substrage proceselor psihologice existente. Și dacă omul se integrează în spațiul și timpul său folosindu-se de senzații, percepții și reprezentări, la fel trebuie să facă și actorul.

Totalitatea simțurilor este necesară pe scenă; felul în care percepem lumea face diferența dintre artiști, iar bogăția reprezentărilor duce la unicitatea creațiilor artistice.

Numai că, dacă de văz și auz este de la sine înțeles că trebuie să ne folosim, s-ar putea naște întrebarea: ce ne trebuie gusturile, mirosurile și atingerile pe scenă? Răspunsul e unul complex și ține, așa cum spuneam, de abordarea profesionistă a acestei arte.

În procesul de creație artistică al actorului simțurile acționează pe mai multe planuri. În primul rând în perioada de pregătire, de apropiere de rol, de construcție a spectacolului, atunci când are nevoie să se „inspire” din viață, găsind situații asemănătoare, oameni apropiați și istorii aidoma cu cele ce vor căpăta contur pe scenă. Iar această ancorare a muncii sale în real nu se

poate face, firesc, fără simțuri. Apoi, în procesul de acordare, de stabilire a relațiilor scenice, în cadrul complexului atitudinal, ce se numește spectacolul de teatru. Aici, actorul-om trebuie să fie prezent cu toate simțurile pentru ca nimic din realitatea construită să nu scape atenției sale.

Un tânăr se poate indoi, pe bună dreptate, de acest demers gândind că, dacă în viața de zi cu zi se servește convenabil de toate simțurile, de ce trebuie să lucreze... în plus asupra acestui aspect? Numai că, începătorii în actorie trebuie să înțeleagă faptul că problema nu este că nu au simțuri, ci că trebuie să conştientizeze când şi cum apar la diverşi stimuli, când şi cum sunt folosite şi mai ales, ce reprezentări formează acestea, căci cu ajutorul reprezentărilor, actorul va putea actualiza informațiile şi va reuşi să „facă să existe lucruri care nu există" pe scenă, creând obiecte, povești şi fenomene doar cu puterea gândurilor şi trăirilor sale.

În acest demers ne susține un renumit filosof francez, Denis Diderot (1713-1784). În eseul *Scrisoare despre orbi pentru folosința celor care văd*, Diderot analizează un fapt real: posibilitatea ca unul dintre simțurile considerate de bază în existența umană, să lipsească; se referă, astfel, la o persoană nevăzătoare. Filosoful notează: „Orbul de la Puissaux apreciază apropierea de foc după gradul de căldură; nivelul lichidelor într-un vas, după zgomotul pe care îl fac lichidele pe care le toarnă în el, iar apropierea corpurilor după acțiunea aerului asupra feței lui. El simte atât de bine cele mai mici schimbări în atmosferă, încât poate să deosebească o stradă de o fundătură. Apreciază de minune greutatea corpurilor şi capacitatea vaselor şi din brațele lui face balanțe atât de exacte, iar din degete un compas atât de iscusit, încât aş pune rămăşag totdeauna pentru orbul nostru împotriva a douăzeci de persoane care văd"[96]. Şi enumerările „performanțelor" orbului

[96] Apud, Diderot, Denis în *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed. De Stat pentru Literatură Științifică, Buc. 1954, pag.91

despre care vorbeşte Diderot, continuă punând în evidență faptul că, dacă lipsește văzul, celelalte simțuri se potențează. Iar dacă pentru ceilalți, aceste realizări sunt suprinzătoare, pentru un nevăzător sunt semne de normalitate; orbul îi răspunde: „Sunteți surprinși, domnilor, de ceea ce fac? De ce nu vă mirați de ceea ce spun?”[97]. Și aceasta deoarece, atrage atenția Diderot, este surprinzător faptul că o astfel de persoană poate să vorbească, ştiindu-se faptul că omul învață limbajul într-un amplu proces de cunoaştere a obiectelor, fenomenelor, sau mai exact, a lumii din jur. Și cum cunoaşterea panoramică a universului nostru este susținută, în mod clar, de văz, devine spectaculos modul în care nevăzătorii vorbesc.

Subiectul ales pentru analiză, „orbul de la Puissauz” recunoştea faptul că, într-o vreme, și-ar fi dorit să își găsească un surd, alături de care să formeze un fel de echipă în care să facă schimb de „dexterități”. Iar lucrul acesta îl face pe filosof să considere că, de fapt, dacă își foloseşte la maxim simțurile pe care le deține, omul poate trăi foarte bine fără unul sau mai multe dintre ele. Și cum un om (așa zis) normal nu e capabil de asemenea performanțe senzoriale, ne gândim că deținând laolaltă toate cele cinci simțuri, le folosim, din păcate, la capacitatea lor cea mai mică.

Analiza foarte exactă făcută de Diderot pune în evidență și faptul că simțurile se pot exersa: „simțul pipăitului poate să devină mai fin decât vederea, atunci când e pefecționat prin exercițiu”[98]; iar acest fapt poate aduce cu sine și o provocare a sentimentelor ce nu se poate atinge, doar cu vederea, scria cu umor filosoful.

Ideea esențială ce se desprinde din acest important eseu este că simțurile omului sunt o nesecată sursă de cunoaştere, dacă sunt folosite (și dezvoltate) la un nivel cât mai înalt. Exemplul pe care ni-l dau cei ce nu dețin

[97] Apud, Diderot, Denis în *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed. De Stat pentru Literatură Științifică, Buc. 1954, pag.91
[98] OP.cit., pag. 98

totalitatea simțurilor, nu poate decât să ne facă să conştientizăm faptul că depinde doar de noi modul performant în care ne raportăm la real, pentru a da viață lumii ideilor.

Acesta este motivul pentru care, în școala de teatru, există o permanentă preocupare pentru latura senzorială a binomului om-actor, acțiune care duce, ca o urmare firească, la conștientizarea forței pe care o dau simțurile în arta actorului. Să vedem de ce.

În primul rând, observarea lumii, punct esențial al formării actorului, nu se poate face fără... simțuri; atenția este, de fapt, un proces psihic ce se poate realiza doar cu... simțurile; imaginația se formează din prelucrarea și combinarea informațiilor dobândite prin... simțuri. Dar: orientarea în spațiu, reacția la stimuli multipli, ori coordonarea nu se fac tot cu ajutorul simțurilor?

Psihologia ne susține definind. Astfel, *orientarea* este: „sensibilizarea organismelor la orientarea stimulilor, adică poziția lor în raport cu o axă de referință, sau capacitatea organismului de a-și repera poziția în spațiul deplasărilor sale”[99], fiind un proces complex ce se realizează prin conlucrarea mai multor senzori. Specialiștii remarcă faptul că animalele au un simț al orientării foarte bine dezvoltat, bazat pe unul sau mai multe simțuri. *Reacția la stimuli* poate fi un gest reflex (lăcrimarea când intră în ochi un fir de praf, scărpinatul, tresărirea sau acoperirea urechilor la auzul unui zgomot puternic, strângerea pleoapelor în contactul cu lumina intensă, ș.a.), dar și voluntară (dacă se stinge lumina, merg să apăs pe întrerupator, ori întregul sistem după care se desfășoară conducerea unei mașini, ș.a.). În primul caz, este vorba despre o adaptare a organismului care reechilibrează o situație instabilă, prin încercarea de înlăturare a „agentului vătămător”. Cel

[99] Doron, Roland și Francoise Parot – *Dicționar de psihologie*, Ed.Humanitas, Buc. 1999, pag. 561

de-al doilea caz se referă la sisteme convenționale după care ființa umană își desfășoară existența. „*Coordonarea motorie* este legătura armonioasă a mișcărilor”[100]; proces psihologic ce presupune o dezvoltare normală a sistemului nervos al individului. Aproape în toate activitățiile omului este necesară o bună coordonare neuromotorie, fie că vorbim despre lucruri simple, fie ca ne referim la cele mult mai complicate, cum ar fi, de exemplu, conducerea unei navete spațiale, ale centralelor atomo-electrice, ori coordonarea muncii unor echipe foarte extinse. Și toate acestea nu se pot face fără folosirea la capacitate maximă a simțurilor.

În arta actorului, simțurile înseamnă nu doar cunoașterea lumii înconjuratoare, folosită drept model și sursă de inspirație, ci și existența și creația scenică. Căci dacă actorul crează opera de artă „sculptând” în propria ființă, nu poate lucra nimic fără ajutorul simțurilor.

Exercițiile ce se lucrează în atelierul de actorie sunt multiple; de la cele mai simple (în care se anulează, văzul, prin acoperirea ochilor, cerându-le studenților să se regasească în spațiul de joc prin simtul tactil, sau prin auzul sunetelor diverse scoase de parteneri), până la cele mai complexe (în care tot prin anularea văzului, se propune un adevărat labirint senzorial, pentru conștientizarea reacției la stimuli și reverberarea ecoului în afectivitatea omului-actor) aceste jocuri specifice ajută studentul în procesul atât de esențial de autocunoaștere.

Viola Spolin are un întreg pachet de exerciții de dezvoltare a senzorialității, în care foarte interesante sunt indicațiile: „Priviți cu picioarele! Cu ceafa! Priviți cu tot corpul! Vedeți de 100 de ori mai mare! Priviți cu urechile!” sau „Concentrați-vă asupra culorilor! Ascultați sunetele! Concentrați-vă asupra mirosurilor! Acum puneți-le pe toate la un loc! Vedeți mișcarea! Concentrați-vă pe ceea ce este deasupra, dedesubtul, în jurul

[100] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag. 80

vostru” [101]. Profesoara americană propune și exerciții de auto-percepție în care atenția se concentrează asupra senzațiilor ce intră în contact în mod direct cu întreaga suprafață a corpului, scopul fiind conștientizarea propriei ființe în raport cu mediul înconjurător imediat.

În Arta Actorului senzorialitatea este motorul acțiunilor sale, este drumul către senzațiile cele mai intime, generatoare de reacții și trăiri paradoxale. Cultivarea, dezvoltarea simțurilor sunt determinante pentru actorul ce va deveni, prin natura convenției, opera de arta în sine. O operă ce trebuie să trăiască, cu fiecare fibră în existența artistică propusă, să respire prin toți porii într-un permanent contact cu lumea aflată în cercurile sale de atenție și să reușească să se compună și recompună, clipă de clipă, seară de seară, sub imperiul atât de vast al organicității creatoare.

1.2.5. Spontaneitatea

„Cel mai bun răspuns al unui individ sau al unui grup la o situație nouă și dificilă, căci ea mărește creativitatea și micșorează angoasa, se numește **spontaneitate**”[102], sau atunci când un individ are capacitatea de a reacționa într-o anumită conjunctură, într-un mod original, diferit de orice abordare convențională se poate spune că e spontan.

Când vorbim despre spontaneitate lucrurile par destul de simple, la prima vedere; dacă în cercul de prieteni, la locul de muncă, în grupurile artistice sau în orice alt tip de grup există cineva care are „darul” de a face comentarii inspirate în diverse momente sau de a da răspunsuri

[101] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.103
[102] Apud, Doron, Roland, Francoise Parot – *Dicționar de psihologie*, Ed. Humanitas, Buc.1999. pag.739

surprinzătoare, spre deliciul asistenței, este un fapt obișnuit, comun, în teatru lucrurile stau puțin diferit.

Spontaneitatea este privită de psihologie ca fiind o tendință naturală a conținuturilor mentale ale individului de a se organiza în forme adaptate atât cerințelor interioare, cât și celor ce aparțin realității; altfel spus, omul ar trebui să aibă puterea de a se încrede în propria energie vitală și empatizând cu ceilalți să acționeze împreună cu mediul. Există însă, avertizează psihologia, situațiile în care spontaneitatea este anihilată la unele persoane, din cauza faptului că sunt neîncrezătoare în forțele proprii, dar și necomunicative cu cei din jur.

Dacă ne referim la spontaneitate în teatru trebuie să vorbim despre faptul că a existat un medic psihiatru care a dezvoltat un adevărat fenomen intitulat: Teatrul Spontaneității. Este vorba despre Jacob Levi Moreno, care s-a născut în anul 1889 la Bucureşti şi a murit în 1974 la New York; era evreu de origine română. În anul 1895 s-a mutat împreună cu familia la Viena unde avea să-şi facă studiile. Astfel, va învăța medicină, matematică şi filosofie la Universitatea din Viena, iar în anul 1917 va deveni Doctor în medicină. Jacob Moreno a fost studentul lui Sigmund Freud, cel ce e considerat a fi părintele psihanalizei. Este deja foarte cunoscută replica pe care studentul a dat-o profesorului, după un curs ținut în anul 1912: „Deci, Doctore Freud, eu încep de unde vă opriți dumneavoastră. Metoda pe care o aveți este de a vă întâlni oamenii pe o canapea artificială în birou; eu îi întâlnesc pe stradă, în casele lor, în mediul lor natural. Dumneavoastră le analizați visele, eu le dau curajul să viseze din nou. Dumneavoastră îi analizați separat, pe când eu îi las să-şi trăiască rolurile în conflict şi să-şi pună piesele la loc, împreună”[103]. Urmând această cale, Moreno a devenit promotorul şi dezvoltatorul unor tehnici novatoare: psihodrama, sociometria,

[103] Apud, *The Autobiography of J.L.Moreno*, Harvard University, Moreno Archives, 1985

psihoterapia de grup, sociodrama şi sociologia psihanalitică. Marea parte a activităţii sale profesionale s-a desfăşurat în Statele Unite, unde s-a stabilit începând din anul 1925.

Dacă ne referim la Teatrul Spontaneităţii [104], punctul de pornire al psihodramei, trebuie să spunem că Moreno a trasat următoarele norme: eliminarea dramaturgiei şi a piesei scrise; participarea activă a publicului conform ideii că nu există spectatori, aceştia devenind, la rândul lor, actori; totul se improvizează: piesa, acţiunea, temele, cuvintele, întâlnirile şi rezolvarea conflictelor; scena dispare, făcând loc unui spaţiu deschis, ca un loc obişnuit din viaţă.

Ceea ce ne interesează acum, la această etapă a dezvoltării tânărului student la Arta Actorului nu este forma estetică propusă şi nici menirea de tratament psihiatric în sine pe care îl are psihodrama, ci declanşarea „controlată" a procesului psihic numit spontaneitate. Trebuie notat faptul că, în esenţă, psihodrama consta în a-i da celui implicat instrumente care să-l ajute să ajungă la obiectivarea unor experienţe psihotice, prin crearea unei realităţi imaginare. Un „spectacol" de psihodramă se desfăşura (în termeni generali) astfel: un pacient cu probleme existente în trecutul său, peste care nu putea să treacă şi care dezvolta devieri comportamentale îl întâlnea pe scenă pe acel „cineva"; împreună cu el reface conflictul care a existat demult. „Cineva"-ul de pe scenă (un individ din public devenit actor, şi care primea rolul acelui individ) îşi susţinea partenerul de joc, în sensul în care acesta îl invita. Dacă era nevoie puteau lua parte şi alte persoane ce primeau, deci, rolurile diverselor fiinţe din trecutul subiectului. Prin urmare, cei prezenţi construiau o scenă ce reprezenta un moment din trecutul pacientului, în care acesta trăise o traumă, asistase la o întâmplare dramatică, sau fusese expus, din cauza unei/unor persoane la un tratament greu de suportat, ş.a.

[104] Moreno, Jacob L. – *Theatre de la spontaneite*, EPI, Paris 1984

Ideea era că, în urma creării conflictului, acesta se rezolva „aici și acum”, dând prilejul persoanei ce trebuia tratată, să-și vindece rănile trecutului prin acțiunea vie a realității construite pe scenă.

În realitatea imaginată pe scena psihodramatică, pacientul găsește un decor real, în care halucinațiile și iluziile, gândurile și sentimentele capătă contur; în felul acesta el capătă un „rol”, acceptat ca fiind valid și datorită căruia se găsește față în față cu „rolurile” jucate de alte persoane.

Deși nu se încadra în rigorile convenției clasice, psihodrama este considerată a fi tot o formă de teatru, pentru că folosește, practic, aceleași mijloace scenice ca spectacolul obișnuit, precum și pentru că duce la idealul teatrului încă din antichitate, de vindecător al omului prin producerea Catharsis-ului.

Se poate pune întrebarea: ce rol avea aici spontaneitatea? Răspunsul e simplu: în clipa în care individul aflat sub tratament se implica puternic pe scenă în momentele de viață construite aidoma cu realitatea, el vorbea și acționa prompt, rezolva problemele pe care atunci, în trecut nu le-a putut manageria și stabilea relații interpersonale în grupul aleatoriu construit, necesare realizării scopului său. Și toate acestea se întâmplau sub imperiul spontaneității; pentru că nu exista un traseu dramatic construit, nu era text, nu aveau replici, ci numai scopul de a-și pune la punct lucrurile din trecut. Și cum spontaneitatea organizează conținuturile mentale ale individului, actualizând porniri ce vin din subconștient, generate și de încrederea în sine, precum și de siguranța în parteneri, ea era cea care permitea subiectului să-și exprime pornirile cele mai lăuntrice, dezvăluind zonele nesigure și tulburi ale ființei, ce astfel, prin scoaterea din ascundere puteau porni în complexul proces de vindecare.

În volumul *Who shall survive* (trad. *Cine va supraviețui*), Moreno face o distincție clară între spontaneitate și creativitate: „spontaneitatea este o

stare interioară, prezentă în mod variabil și care oricum se schimbă permanent"; aceasta pune individul în condiția de a-și folosi propriile înzestrări de creativitate. Creativitatea e o potențialitate legată de zestrea genetică. Așa se face că nu toți oamenii spontani, pot să devină creativi. Moreno spune: „Spontaneitatea poate să fie indusă, în timp ce creativitatea poate să fie numai verificată. Noi focalizam interesul asupra dinamicii spontaneității, pentru că numai starea de spontaneitate poate să fie stimulată sau ușurată în mod conștient și numai datorită ei putem ajunge la creativitate"[105]. Și psihanalistul nu se oprește aici; el consideră binomul spontaneitate-creativitate ca fiind forța ce propulsează progresul uman.

Dar progresul actorului depinde și el tot de acest nucleu declanșator? Înclinam să credem că da, dacă ne gândim la faptul că teatrul este eminamente o expresie a creativității umane ce trebuie „ajutată" ca să se dezvolte; iar spontaneitatea poate face acest lucru. Moreno susținea că Teatrul Spontaneității avea puterea de a dezvolta spontaneitatea și creativitatea, atât a actorilor, cât și a spectatorilor; în plus, spunea el, în acest cadru se poate măsura coeficientul individual de spontaneitate.

În ceea ce privește legătura cu spectatorul, psihanalistul considera că acesta putea genera un altruism spontan, accesibil tot prin spontaneitate, în momentele în care privea desfășurarea scenelor. Observația aceasta i-a permis dezvoltarea unei întregi teorii privind dinamizarea relațiilor interumane tot prin instruirea spontaneității. Iar despre aplicarea sistemului „joc de roluri", în care oamenii să capete diverse funcții, să primească teme de rezolvat și să participe activ alături de semeni la încercări de „vindecare" a trecutului, Moreno credea că aceasta este calea către dezvoltarea funcțiilor cognitive, deoarece le conferă acestora o plasticitate specială. Sub imboldul spontaneității cunoașterea devine un țel ușor de atins.

[105] Moreno, J.L. – *Who shall survive*, Bacon House Inc., New York, 1953, pag.39

Multe dintre dereglările psihice și sociale de care suferă omenirea pot fi urmare a unei insuficiente manifestări a spontaneității. Când spontaneitatea se diminuează, crește anxietatea, considera Moreno; iar dacă aceasta atinge pragul maxim al ei se produce panica. Instalarea anxietății duce la un comportament repetitiv, în care manifestările defensive sunt stereotipe; doar spontaneitatea fiind aceea care eliberează spiritul, spunea psihanalistul.

În teoria învățării artei actorului, spontaneitatea se constituie ca un subiect deosebit de interesant. Viola Spolin susține: „Prin spontaneitate interiorul nostru se restructurează. Spontaneitatea creează o explozie care pe moment ne eliberează de sistemele de referință depășite, de amintiri sufocate de fapte și informații vechi, ca și de teorii și tehnici descoperite de alții și neasimilate. Spontaneitatea este momentul de libertate personală când suntem puși în fața unei realități pe care o vedem, o explorăm și în conformitate cu care acționăm. În această realitate, fragmentele eu-lui nostru funcționează ca un singur tot. Este momentul descoperirilor, al experimentării, al expresiei creatoare”[106]. Profesoara americană enunța chiar și anumite aspecte ale spontaneității. Astfel, *jocurile* sunt considerate a fi cele ce au darul de a descătușa ingeniozitatea și inventivitatea, prin dispariția ideilor preconcepute și a soluțiilor dinainte gândite. În plus, prin faptul că punctul de concentrare este urmărit constant, determinând anumite reacții și acțiuni fizice organice, va fi provocată spontaneitatea. Viola Spolin considera că, în acest fel, întreaga ființă a tânărului actor poate funcționa din plin, atât din punct de vedere fizic, intelectual, cât și intuitiv; urmarea firească este că omul-actor poate porni cu avânt în marea încercare de cunoaștere și autocunoaștere ce este fenomenul teatral.

[106] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.50

Un alt aspect de care depinde spontaneitatea, sugerat de Viola Spolin, este *aprobare/dezaprobare*. Având în vedere faptul că, în educația formală, copilul este învățat (încă din primii ani de școală) să depindă de evaluarea profesorului, în primele zile ale studiului artei actorului tendința rămâne aceeași: studentul așteaptă aprecierea profesorului. Dacă s-ar aplica același principiu și în atelierul de actorie, urmarea ar fi o îngrădire clară a libertății de creație a tânărului actor. De aceea, Viola Spolin consideră că profesorul și studentul trebuie să fie... parteneri egali, între care căutarea e comună, bucuria se manifestă pe deplin și aprobarea sau dezaprobarea muncii unuia sau altuia nu trebuie să se manifeste. În caz contrar, din dorința permanentă de a primi aprecieri, tânărul își va pierde necesitatea de a experimenta, adoptând soluțiile profesorului, pentru ca „să fie bine"; capacitatea de a reacționa organic va fi inhibată, iar opera de artă nu poate deveni dominată decât de... malformații congenitale. Iar tabloul sumbru nu se opreşte aici; din dorința de a face față dezaprobărilor repetate, viitorul actor își poate dezvolta egoismul, exhibiționismul, sau poate indiferența la diverși stimuli, însingurarea de membrii grupului artistic, ș.a., „încercând să fim buni și evitând să fim răi sau fiind răi pentru că nu putem fi buni, dezvoltăm un mod de viață care cere aprobare/dezaprobare din partea autorității, iar investigația și rezolvarea de probleme capătă o importanță secundară"[107]. Soluția, însă, există susține Viola Spolin. Dacă ne gândim că spontaneitatea se produce atunci când omul are puterea de a se încrede în propria energie vitală și empatizând cu ceilalți, acceptă să acționeze împreună cu grupul din care face parte, putem concluziona că într-un atelier de Arta Actorului singura autoritate care trebuie să guverneze este: „regula jocului". Așa se face că, subsumându-se problematicii ridicate de jocul în sine, încercând să urmărească rezolvarea temelor și achitându-se cinstit de

[107] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.54

sarcinile primite, deopotrivă student și profesor vor constata faptul că „cerințele teatrului sunt stăpânul adevărat”[108], iar nu normele și regulile impuse cu autoritate. Doar în felul acesta se va putea declanșa spontaneitatea, acea aptitudine specifică artei noastre, atât de necesară actorului.

Expresia colectivă este considerată a fi, de către Viola Spolin, un alt aspect al spontaneității. Pornind de la ideea că teatrul este artă de grup și nu artă individuală, că produsul artistic este rezultatul activității creatoare a unei întregi echipe, profesoara americană atrage atenția asupra faptului că vicierea relațiilor interpersonale în cadrul grupului de lucru pot duce la tendința de a introduce competitivitatea exacerbată în procesul de creație. Dacă în paragraful anterior vorbeam despre aprobare/dezaprobare ca „virus” dezvoltat în relația student-profesor, atunci când vorbim despre expresia colectivă ne referim la faptul că între membrii aceleași echipe nu trebuie să se regăsească dorința de impunere, cu orice preț, a unei presupuse valori superioare. Dacă scopul nu este căutarea reală a rezolvării problemelor artistice ci câștigarea succesului în fața partenerilor se ajunge la „pericolul ca rezultatul final – succesul – să devină mai important decât procesul”[109]. Așa încât, atunci când competitivitatea este înlăturată sunt cele mai mari șanse ca la nivelul întregului grup creativitatea să se manifeste nestingherită prin susținerea și dezvoltarea spontaneității.

Viola Spolin susține că un alt aspect al producerii spontaneității este relaxarea în fața *publicului*. Profesoara susține că, chiar dacă relațiile profesor-student sau student-student sunt de cea mai bună calitate, mai există un factor de stres în calea libertății tânărului actor: publicul. Dacă acesta e privit precum un juriu critic și neiertător, atunci actorul nu va face decât să se

[108] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.56
[109] Op.cit.pag.59

ascundă şi să se cenzureze... de frică. Realitatea este, susține profesoara, că publicul e format din individualități distincte ce vin la teatru din dorința de a vedea fapte și lumi miraculoase, cărora le dau viață actorii. Încrederea pe care actorul trebuie să o aiba în partenerul său, receptorul – public, trebuie să fie deplină, având în vedere faptul că acesta nu vine ca să vâneze greşeli, ci ca să se bucure de cunoaștere, descoperire şi mister.

Mai există însă şi opinia profesorului român Ion Cojar care susținea cu convingere: „arta actorului nu are nimic de-a face cu arta teatrului!”[110], deoarece teatrul se subsumează teoriei obiectului, adică profitului şi succesului, iar arta actorului, teoriei cognitive, a cunoaşterii şi descoperirii. Ion Cojar era drastic în ceea ce privește influența publicului în atelierul de lucru și solicita tuturor studenților un comportament de creator, clipă de clipă; niciodată studentul nu devine spectator, pentru că el este permanent parte integrantă a grupului artistic. În ceea ce privește apariția spectatorilor, aceasta se făcea abia în ultimul an de facultate şi numai atunci când procesul de creație artistică era pe deplin stăpânit.

Tehnicile teatrale privite ca mecanism ce trebuie învățat și dobândit în şcoala de teatru nu pot deveni decât blocaje în drumul producerii spontaneității organice. Atunci când singura tehnică este aceea de a provoca, declanșa și potența libertatea de creație, mecanismele ce duc la mortificarea teatrului vor fi înlaturate, susținea Viola Spolin; așa se face că organicitatea trăirii scenice nu se poate atinge decât prin dispariția oricăror șabloane și tehnici ce inhibă intuiția. Desigur, „prin conştientizarea directă şi dinamică a experienței jocului teatral, se produce îmbinarea spontană între

[110] Vişan, Sanda – *Portrete în acvaforte*, preluare TVR2, https://www.youtube.com/watch?v=6GHYIne1Pbg

experimentare şi tehnică, eliberându-l pe student pentru forma mereu schimbătoare, nesfârşit de variată a comportării scenice”[111].

Prelungirea procesului de învățare în viața cotidiană este considerat, de Viola Spolin, tot un aspect esențial în manifestarea spontană. Referința era clară: cunoașterea și observarea vieții (n.n. subiect tratat deja în lucrarea de față în Cap. Observarea) sunt factori ce duc (alături de autocunoaştere) la conectarea psiho-senzorială a tânărului om-actor la lumea reală, cea care îi poate oferi acestuia subiecte variate şi nesfârşite de cercetare. Doar cunoscând viața, urmând cele două etape ale procesului cognitiv: senzația și percepția, se poate realiza și cel de-al treilea pas: reprezentarea; și cum doar bogăția și ineditul reprezentărilor noastre mentale duc la analize și acțiuni spontane, putem concluziona faptul că de la realul și paradoxalul lumii înconjuratoare se poate ajunge la realul şi paradoxalul lumii interioare a omului-actor.

Atunci când vorbeşte despre *fizicalizare*, Viola Spolin atinge un ultim aspect al spontaneității, fidelă ideii că doar cu ajutorul mijloacelor de expresie artistică și a acțiunilor fizice determinate de relațiile și descoperirile scenice se poate crea viața organică în teatru. În condițiile în care arta actorului constă tocmai în crearea lucrurilor şi a formelor... ce nu există, imaginația, spontaneitatea și senzorialitatea conştientă pot duce la adevărate creații scenice. Libertatea expresiei fizice are puterea de a purta mesajul transmis de creator către spectator. Şi nu numai. Fizicul actorului este purtătorul semnelor și simbolurilor scenice numai dacă este declanşat, coordonat și transfigurat de o importantă forță afectiv-emoțională. Doar aceasta, susținută de puterea gândirii logice, poate da naștere creației scenice originale. Iar în acest complex ansamblu, spontaneitatea este aceea care,

[111]Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 62

izvorând din lumea bogată a subconștientului poate determina fizicalizarea organică a actorului.

1.2.6. Memoria și memoria afectivă. Sentimentul, emoția și pasiunea

În psihologie, **memoria** este considerată a fi capacitatea de a achiziționa, conserva și restitui informații. Interesant este faptul că toate ființele vii, chiar și cele unicelulare au memorie. Un exemplu clasic, prezentat de dicționarul de psihologie, este acela privitor la viermii de pe plajele Bretaniei care, mutați în alt mediu, păstrează multe zile mișcările de îngropare și ieșire din nisip ce fuseseră impuse de maree. „Memoria fixează experiențele trăite, informațiile receptate și le restituie”[112]. În cazul tuturor regnurilor animale memoria este aceea care transmite, din generație în generație, toate datele acumulate necesare supraviețuirii și perpetuării speciei. Ea e cea care „luptă activ” în procesul atât de complex al evitării pericolelor ce pot duce la pierderea vieții indivizilor, precum și la dispariția anumitor specii.

În ceea ce privește ființa umană, datorită faptului că aceasta trăiește în prezent şi se serveşte de procesele senzoriale de cunoaştere care acționează „aici” și „acum” asupra organelor de simț, toate informațiile acumulate nu se pierd, ci sunt stocate cu ajutorul acestui complex proces psihic. Impresiile, imaginile, gândurile, emoțiile devin un fel de bază de date de care omul se folosește în existența sa ulterioară. Deși pare că marea majoritate a cunoștințelor pe care le căpătăm se pierd în străfundurile ființei,

[112] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag.192

realitatea este că acestea se sedimentează, se cristalizează pentru ca apoi să fie „scoase la lumină”, contribuind în felul acesta la desfășurarea normală și eficientă a activității umane. Prin urmare memoria este un proces psihic format din trei componente esențiale: întipărire, stocare și reutilizare. Pe lângă acestea, însă, există și alte componente importante. Cercetările psihologice au pus în evidență faptul că, în anumite situații, dacă li se prezintă unor subiecți silabe disparate și fără sens, aceștia, cu ajutorul memoriei, vor recompune și grupa silabele; dacă li se dau cuvinte fără legătură, oamenii testați vor încerca să le grupeze după mai multe criterii pe care și le descoperă și stabilesc fiecare. Așadar, se poate susține faptul că memoria nu este numai un mecanism simplu de stocare a informațiilor ci și posibilitatea organismului de a le folosi creativ.

Un lucru este absolut evident: nu se poate trăi fără memorie, căci în acest fel, omul ar ființa sub zodia unui prezent nesfârșit, cu un comportament spontan, haotic, fără finalitate și stabilitate și fără durabilitate în timp. Procesul cognitiv ar deveni doar o sursă de permanente surprize, în care folosirea rezultatelor dobândite nu s-ar putea realiza. Prin urmare, existența acestui proces psihic este absolut necesară omului. Și aceasta deoarece, ea asigură continuitatea vieții psihice a individului, face legătura dintre elementele anterioare și cele ce vor urma, iar prin utilizarea datelor dobândite prin cunoaștere, duce acest proces mai departe.

Dacă analizăm memoria trebuie să ne oprim și asupra unui alt proces, la fel de important pentru om și anume: memoria asociativă. Constantin Rădulescu-Motru o clasifica în două categorii, *asociativă și inteligentă* susținând: „Memoria asociativă este condiționată, pe lângă funcțiile sistemului nervos și de existența unei conștiințe sau a unei subiectivități individuale. Se numește asociativă, fiindcă asociația este legea fundamentală a formării ei. Când în asociație are un rol însemnat înțelegerea,

atunci memoria asociativă se mai poate numi inteligentă. În memoria asociativă faptul principal este reproducerea; în memoria inteligentă este cunoașterea”[113].

Atunci când se referă la memoria asociativă, psihologul român analizează întâi termenul, asociație. Exemplele lămuritoare sunt simple: dacă cineva ne spune „Ziua bună se cunoaște...”, noi răspundem automat „de dimineață”; „A,B,C,D....” noi spunem fără vreo greutate „E,F,G,H...”. Și lucrurile nu se opresc aici: dacă cineva care a asistat la arderea unei case aude cuvântul „incendiu” nu se poate să nu-și reamintească instantaneu de scene petrecute atunci, de anumite culori, sunete, dar chiar și de stări emoționale; frica de exemplu. Prin urmare, în mintea noastră există o puternică legătură între cuvintele învățate și păstrate din lecturile făcute în trecut, dar și între cuvinte și întâmplările din viața noastră. Legătura aceasta se numește *asociație*.

Mergând mai profund în cercetarea termenului trebuie să spunem că există studii (ale cercetatorului rus Pavlov, de exemplu) care au demonstrat că la animale, atunci când acesta asociază un sunet cu o acțiune a lui, prin repetare constantă se creează chiar reflexe. Câinele lui Pavlov, dacă vedea o bucată de carne, saliva; dacă în același timp cu arătarea cărnii se producea și un sunet, cu timpul și prin repetare, animalul a ajuns să saliveze doar la producerea zgomotului. Asocia, adică, mâncarea cu toate întâmplarile și stimulii ce se produceau în același timp.

În cazul memoriei inteligente trebuie vorbit despre faptul că aceasta începe cu o bună observare, apoi cu o necesară înțelegere. Iar dacă efectul nu este cel dorit, oamenii recurg la tabele, diagrame și memotehnică. În procesul

[113] Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed.Cultura națională, Buc.1923, pag.160

de memorare al cunoștințelor participă din plin și memoria asociativă, căci aceasta ușurează traseul prin actualizarea cunoștințelor dobândite anterior.

Dar, oare, în teatru avem nevoie de memorie? Răspunsul e unul singur, ferm și indiscutabil: DA. Avem nevoie și de memoria asociativă, precum și de memoria inteligentă. Ne referim la capacitatea de a reține pagini intregi cu ușurință și cu o exactitate desăvârșită, căci... un actor profesionist nu are voie „să colaboreze cu autorul". Arta actorului creator constă și în acest element determinant. Desigur... e greu. Toți actorii spun că nu pot învăța un text prin memorare mecanică. Au și o soluție: pe măsură ce se construiește spectacolul și se ridică un anumit traseu scenic (ce este o îngemănare de replici, gesturi și acțiuni), vorbele ce trebuie spuse se învață foarte ușor prin asociație. Adică se realizează legătura dintre gest și cuvânt. În felul acesta textul se memorează, fără nicio greutate, cu ajutorul memoriei asocative. Numai că acest proces, cere... mult timp.

Există regizori care solicită actorilor ca textul să se învețe înainte de ridicarea efectivă a spectacolului. Calea este, evident, mai grea, dar... nu imposibilă. În acest caz, actorul are la dispoziție realizarea unui traseu ideatic foarte bine articulat, ce capătă funcția de tabel, schemă pe structura căruia se dezvoltă textul în sine. Spuneam că memoria inteligentă începe cu observarea și continuă cu înțelegerea în detaliu; este, de fapt, traseul pe care îl urmează actorul în etapa *lecturilor la masă*. Atunci, prin desfacerea textului în idei generatoare de acțiuni, trăiri și modificări ale traseelor psihologice ale personajelor, actorul reușește să conștientizeze un drum director, un *fir roșu* al desfășurării narațiunii, precum și multitudinea de ramificații secundare, de asemenea, foarte valoroase. În felul acesta, textul se învață fără greutate cu ajutorul memoriei inteligente.

Dar mai există o formă a memoriei determinantă în creația actorului: *memoria afectivă*. Subiectul este foarte vast și i-a preocupat, în diverse grade, pe toți teoreticienii și practicienii teatrului.

Un prim pas în înțelegera acestei noțiuni îl facem tot cu ajutorul psihologiei: „Cercetările privind fixarea și reținerea amintirilor sunt extrem de numeroase. Ele au permis precizarea anumitor aspecte ale acestei probleme: reținem în primul rând ceea ce ne privește direct (circumstanțele primei îndrăgostiri, un eșec usturător, ș.a.); reținem mai degrabă agreabilul decât dezagreabilul; ceea ce este în acord cu convingerile noastre; ceea ce este important. Dimpotrivă, uităm cu ușurință ceea ce ne este indiferent, prost structurat, prea puțin semnificativ. Fixarea amintirilor este legată atât de persoană cât și de materialul de memorat”[114]. Drumul memoriei afective este: înțelegerea elementelor și integrarea lor în stocul de amintiri existent, în care, reprezentarea favorizează reținerea. Numai că, atenție: „memoria nu este niciodată fidelă. Amintirea evocată este întotdeauna falsificată, deoarece corespunde unei reconstrucții a inteligenței. Memoria nu este un automatism cerebral, ci un act al psihismului, expresia persoanei în întregul ei”[115], ne avertizează psihologia. Pentru procesul de creație actoricească acesta este un amănunt foarte necesar; pentru că, în abordarea rolului său, actorul are de atins un vârf foarte înalt: emoția reală, sentimentul organic și trăirea autentică pe care, deținându-le, stârnindu-le, declanșându-le să le poată organiza în creații artistice unice și valoroase. Căci indiferent de ce acțiuni, gesturi, mișcări, texte și idei filosofice ar prezenta actorul pe scenă, dacă acestea nu sunt dublate de un proces afectiv izvorât din propria sensibilitate, drumul către declanșarea empatiei spectatorului se blochează iremediabil. Expresile des auzite: „nu m-a impresionat cu nimic”, sau „nu trece rampa”

[114] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag. 194
[115] Op.cit., pag.194

au un sâmbure incontestabil de adevăr. Numai că, nu doar emoția pură e suficientă pe scenă, ci emoția „ordonată" și „reconstruită" de inteligența actorului, în rigorile estetice ale textului dramatic și ale viziunii regizorale.

Prin urmare, pentru ca să putem înainta în analiza noastră asupra artei actorului trebuie să scoatem în evidență un adevăr susținut de cercetările psihologice: sentimentele și stările nu se pot comanda, dar sunt determinante în creația actorului. În funcție de propunerea dramaturgului sau de ideea regizorală există momente în care actorul trebuie să se lase dominat de trăiri afective autentice și organice, de emoții, sentimente și pasiuni. Și cum știm că nu le putem genera la comandă... ce se poate face?

„Sentimentul este o stare afectivă complexă, combinație de elemente emotive și imaginative, mai mult sau mai puțin clară, stabilă, care persistă în absența oricărui stimul. Cauzele acestui fenomen, mai durabil decât emoția și mai puțin violent decât pasiunea, pot fi de ordin moral, intelectual sau afectiv: sentimentele estetice și religioase, simpatia, admirația, resentimentul, orgoliul, rușinea, ș.a. corespund acestei definiții. Acestea sunt fenomene psihice conștiente care colorează afectiv percepțiile noastre și ne influențează conduitele"[116]. Sentimentele izvorăsc din universul profund al ființei umane, sunt determinate de impulsuri și resorturi interioare puternice și apar ca urmare a dorințelor satisfăcute sau frustrate ale individului. Dacă psihologia consideră că sentimentele sunt conștiente, psihanaliza susține că acestea provin din subconștient, având ca motor: starea de culpabilitate, agresivitatea ca ripostă sau răspuns la o traumă, complexul de inferioritate, ș.a. Toate acestea devin reacții emoționale inconștiente care pe individ, atunci el nu le lasă să se manifeste, îl domină (prin intermediul unui mecanism substitutiv) sub formă de depresie (în locul furiei), sau alte

[116] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag. 283

forme de simptome nevrotice și psihosomatice. Sentimentele însoțesc omul de-a lungul întregii sale vieți; toate personajele construite de dramaturgi pe tot parcursul istoriei teatrului universal sunt dominate de... sentimente complexe, contradictorii, paradoxale, profunde; sentimentele sunt cele ce însoțesc actorul în fiecare clipă a existenței sale scenice, pentru că... e om. Și dacă sentimentele sunt prezente în atât de diverse situații și sub atât de variate forme, nimeni nu-și poate imagina că din procesul creației actoricești pot lipsi sentimentele. Dar rămâne întrebarea: care este calea prin care acestea se pot declanșa și controla în procesul creator?

K.S.Stanislavski a imaginat o cale pe deplin eficientă: apelul la memoria emoțională, pornind de la teoria lui Théodule Ribot care susținea că stările afective se întrepătrund cu un fenomen unic: asociația. Psihologul francez clasifica asociația în două grupe: *transferul unui sentiment* și *cazul invers celui precedent*. În prima situație, „când o stare intelectuală a fost însoțită de un sentiment viu, o stare similară sau analoagă tinde să suscite același sentiment. Când stările intelectuale au coexistat, sentimentul legat de starea inițială, dacă este viu tinde să se transfere celorlalte”[117]. Așa se face că, în cazul transferului sentimentelor, dacă cineva iubește pe altcineva, toate lucrurile care îi aparțin persoanei iubite... îi vor plăcea. Principiul este, în esență, foarte simplu: prin asociație cu ființa ce se constituie ca țintă a sentimentului de iubire, multe alte puncte (ce altfel ar putea fi considerate neinteresante sau, chiar, din contră, neplăcute) devin și ele țintă a aprecierilor.

Mai există și o a doua situație în care, o dispoziție emoțională, permanentă sau doar temporară, determină asociația stărilor intelectuale: de exemplu, dragostea, buna dispoziție sau melancolia nu pot dezvolta decât

[117] Ribot, Théodule – *Logica sentimentelor*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1988, pag.39

asociații care sunt compatibile cu ele. Așa se face că, bucuria suscită bunăvoința, simpatia, optimismul; tristețea generează neliniște, pesimism; frica dezvoltă o dispoziție psihică sumbră; mânia aduce cu ea dorința de răzbunare.

Ribot continuă studiul său analizând sentimentele comune oamenilor (dragostea, ura, ș.a.) demonstrând logica formării acestora, clasificându-le după criterii clare și deplin justificate. Psihologul francez face și o distincție clară între emoție și pasiune spunând: „Înțeleg prin *emoție* un șoc brusc, adesea violent, intens, însoțit de amplificarea sau oprirea mișcărilor: frica, furia, îndrăgostirea fulgerătoare, ș.a. În această privință mă conformez etimologiei cuvântului emoție care înseamnă mai ales mișcare (motus, Gemütsbewegung). Înțeleg prin *pasiune* o emoție devenită fixă și suferind, prin aceasta, o metamorfoză. Caracteristica proprie acesteia este obsesia permanentă sau intermitentă și travaliul imaginativ care urmează de aici. Timiditatea este astfel o pasiune generată de frică; ambiția și zgârcenia pasiunii sunt generate de self-feeling (trad. din engl, iubirea de sine)”[118]. Pentru Stanislavski studiul lucrărilor lui Ribot a dus la foarte interesante dezvoltări în elaborarea Sistemului său de lucru privind creația actorului.

Datorită faptului că, în viață, multe din trăirile noastre afective (emoții, sentimente, pasiuni) se declanșează prin asociație de idei, prin faptul că avem capacitatea de a suprapune imagini, evenimente, oameni și fenomene, stocate în profunzimile memoriei noastre, și să nu uităm, că amintirile corespund unei reconstrucții făcute de inteligență, se poate susține că în procesul de creație al actorului, memoria asociativă joacă un rol determinant: acela de a actualiza reprezentările trecute, imaginile memorate, fenomenele și întâmplarile trăite cândva, și toate acestea însoțite de bagajul

[118] Ribot, Théodule – *Logica sentimentelor*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1988, pag. 82

afectiv aferent. Stanislavski ne lămurește: „Exact cum în memoria ta vizuală, la o privire interioară, revine o întâmplare demult uitată, un peisaj sau figura unui om, la fel de exact se reanimează în memoria emoțională sentimentele trăite anterior. S-ar părea că ele sunt complet uitate, dar brusc, de la o iluzie oarecare, un gând, o figură cunoscută, te copleșesc din nou acele trăiri, uneori la fel de puternice sau chiar mai mult decât prima dată, alteori ceva mai slabe, aceleași sau oarecum modificate. Dacă ești capabil să pălești sau să roșești doar la amintirea celor simțite, dacă îți e frică să te gândești la o fericire trăită mai demult înseamnă că ai memoria sentimentului sau memoria emoțională”[119]. Pe scenă, memoria despre care vorbește profesorul rus se împletește cu memoria senzorială. Nu numai imaginile şi reprezentările lor ne sunt păstrate ci şi senzorialitatea noastră stochează impresii foarte puternice şi valoroase. Aşa se face că anumite gusturi ne trezesc amintiri, anumite mirosuri ne aduc în actualitate oameni, fapte, întâmplari, situații sau sentimente ce păreau uitate; sau zgomote, ori melodii pe care le auzim din întâmplare au puterea de a ne transpune brusc într-un alt timp şi alt spațiu în care... ceva ni s-a întâmplat. În exercițiile destinate actualizării simțurilor (vezi cap. 1.2.4.) vorbeam despre numeroasele posibilități ale actorului de a-şi folosi conştient senzorialitatea, precum şi despre faptul că aceasta trebuie să funcționeze (în cazul unui actor profesionist) la cote maxime.

Dar trebuie spus şi faptul că (şi experiența ne-a arătat acest lucru) studenții leagă de fiecare dată, în toate exercițiile de acest tip, senzațiile păstrate în memorie, care prin stimulul ce acționează în prezentul exercițiului, declanşează... memoria afectivă. Un exemplu simplu: la jocul *gustatul de mirodenii* în care tinerii trebuie să descopere (fiind legați la ochi) ce au gustat, un băiat a început să plângă spunând: „E scorțișoară. Din asta îmi punea mama în orezul cu lapte... scuzați-mă!”; sau altul: „Nu ştiu ce e,

[119] Stanislavski, K.S.– *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. Nemira, Buc. 2013, pag.368

dar parcă sunt la casa bunicilor de la țară și e vară și cald și e plin de flori... ce frumos e!" spunea studentul emoționat, iar noi, preț de câteva clipe am văzut, odată cu el, o casă de țară înconjurată de un câmp de flori, în caldura toridă de vară. Firește, fiecare cu reprezentările lui, dar neuronii noștri oglindă... ne-au și declanșat empatia. Și toate astea, datorită unei simple mirodenii...

Memoria afectivă a fost un punct important în metoda de lucru și a altui mare profesor de Arta Actorului: Lee Strasberg. Americanul a acordat o atenție deosebită acestui aspect considerând că: „Uneori, un fapt întâmplat acum cincisprezece ani care atunci i s-a părut neimportant poate, încă, astăzi să-l afecteze pe actor. Întâmplarea a creat în el tipare de comportament sau reacții, de care, cea mai mare parte din timp, el nu este conștient. Pentru actor, cunoașterea logică a unui rol are deseori prea puține în comun cu cunoașterea sa experimentală despre rol. Știm că puternicele reacții interioare, adânci ale actorului apar, în diferite feluri, străine sau convenționale. De aceea procedeul nostru constă în a încerca să conducem actorul să rezolve fiecare problemă în acord cu natura proprie a materialului individual. Doar astfel este posibil ca actorul să devină un instrument care să funcționeze complet"[120]. Iar în acest proces complex, memoria afectivă are partea sa de importanță. Încă din primele cursuri de Arta Actorului trebuie să existe preocuparea pentru „dezvăluirea senzațiilor intime" (n.n. Lee Strasberg le numea: „innermost feelings"); de aceea, în școala noastră de teatru, încă din primele cursuri, atunci când studenții sunt invitați să construiască împreună atelierul de lucru, să accepte și să adere la principiile sale, între care încrederea în parteneri joacă un rol hotărâtor, se face *exercițiul de sinceritate*. Sub diverse forme (studenții sunt fie numiți de

[120] Hethmon, Robert H - *Lee Strasberg la Actors Studio*, Mat. dactilografiat bibl. UNATC, pag.12

profesor, fie își aleg momentul când să vorbească ori își trag la sorți ordinea), acest exercițiu este un soi de mărturisire a adevărului fiecăruia, de acceptare a diversității ființelor, a istoriilor de viață, a preocupărilor actuale sau de viitor, dar și povestirea viselor cele mai frumoase, ori a coșmarurilor fiecăruia. Există rezerve... există sincerități... există numeroase surprize. Există Viață! Ceea ce e frumos este că, generații după generații, viitorii actori acceptă (în marea lor majoritate) să vorbească, sub jurământul nescris al păstrării secretului, aproape cu maximă dorință de eliberare, despre lumea lor lăuntrică. Iar din acel moment încolo, convingerea comună este că s-a sudat o relație care va dăinui în timp; o relație care introduce actorul într-o castă, ridicându-l din nivelul comun de „civil". Și aceasta deoarece, dezvăluirea miezului ardent al fiecăruia face pasul către abordarea sinceră și fără ascunderi a întregului proces de creație în Arta Actorului.

Urmând aceiași pași nu va fi greu pentru tinerii actori să lucreze din plin cu memoria lor afectivă și să-și folosească memoria senzorială fără opreliști. Căci atunci când, de pildă, va fi nevoie de folosirea experienței de viață prin tehnica asociației, actorul nu va avea niciun obstacol interior. Lee Strasberg își invita actorii sa lucreze astfel în toate încercările de a descoperi resorturile organice generatoare de acțiuni concrete și trăiri autentice. Un exemplu ne stă la îndemână: „După mai multe repetiții nereușite (n.n. ale actorului Luther Adler – fratele celebrei profesoare americane Stella Adler) în care personajul său avea nevoie de un moment de exteriorizare a furiei, generată de frustrarea socială, Strasberg și-a întrebat actorul: „Ce te infurie cel mai tare în viața ta personală?". Acesta i-a răspuns: „Atunci când cineva îmi supăra un prieten sau îi face rău fără niciun motiv. Atunci devin foarte furios!", „Aplică!!!" i-a indicat Strasberg și astfel actorul a fost pus în situația unei realități substitute care i-a permis să producă energia necesară

reacției de furie dorită pentru personaj”[121]. Fără îndoială, spectatorii nu vor ști niciodată modalitățile în care actorii ajung la trăirile organice; vor vedea doar situații de viață reale, încărcate de emoție care se va transmite către ei cu bogăția unui moment original de viață. Tehnica de a crea viața pe scenă cuprinde, fără dubiu, apelul la memoria afectivă.

Tot din această dorință de a reuși recompunerea realității sub imperiul afectivității izvorâte din universul lăuntric al actorului, regizorul și profesorul american dădea exemplul unui alt mare regizor, de această dată, rus: Evgheni Vahtangov[122]; acesta făcea o diferență clară între experiența de viață și experiența scenică, considerând că memoria afectivă trebuie să stea la baza procesului de creație actoricesc. „Înțelegerea comună a realității ar duce la situații scenice de genul: „Lovește-mă! Hai, lovește-mă, ca să simt furia venită de la tine! Fă-mi ceva real, ca răspunsul meu să fie real!”... Dar aceasta nu este actorie!”[123], remerca Lee Strasberg citându-l pe Vahtangov. Într-adevăr, oricine poate lovi pe cineva și acest gest poate provoca o seamă de acțiuni și stări sufletești, dar acest lucru nu înseamnă că se face teatru. Realismul din teatru (chiar naturalismul) nu înseamnă literalmente „trăirism”. Actorul este un artist care, pornind de la trăiri organice le transformă în operă de artă. Un actor nu se pregătește pentru o singură reprezentație a unui singur rol în care să aplice efectiv indicațiile din text, căci în acest caz, fie ajunge la Spitalul de Neuropsihiatrie, fie încarcerat în

[121] Filip, Tania – *Școli americane de teatru*, Revista Atelier UNATC, nr 1-2/2001, pag.107
[122] **Evgheni Vahtangov** (1883-1922), actor și regizor rus, mentor și prieten al lui Mihail Cehov, elev al lui K.S.Stanislavski. În 1918 a inaugurat Teatrul Habima. A predat Arta Actorului în cadrul Studioului Studențesc de Dramă; la patru ani după moartea sa, studioul a primit numele său. Teatrul există și azi la Moscova, pe celebra Strada Arbat. În producțiile sale a folosit costume abstracte, măști, elemente de circ; a fost considerat un regizor avandardist. A fost regizorul care, după Stanislavski, l-a influențat pe Lee Strasberg. „Vahtangov a fost preocupat de realizarea unei sinteze între autenticitatea jocului stanislavskian și recunoașterea convenției teatrale din montările lui Meyerhold” (Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag.258)
[123] Hethmon, Robert H - *Lee Strasberg at the Actors Studio*, Viking Press, New York 1996, pag. 112

rândul celor ce fac fapte antisociale. Actorul care joacă Othello nu o va ucide niciodată pe colega sa, actrița care joacă Desdemona. Nicidecum. Creația artistică presupune transformarea pornirilor firești, organice în gesturi, acțiuni și trăiri esențializate; transformate, adică, în semne teatrale. Deși încărcate de adevăr, acțiunea actorului nu merge... până la capăt, chiar dacă spectatorul trebuie să creadă, în fiecare montare și în fiecare seară, că biata Desdemona a murit, fără nicio vină.

În aceste condiții se pot pune două întrebări. Prima: dacă nu am omorât niciodată pe nimeni, sau nu am făcut ceva atât de grav, ce pot face să fiu credibil? Iar a doua: ce tehnică există ca gestul meu să fie aidoma cu cel din realitate, dar să nu-mi vătămez partenerul?

La prima întrebare răspunsul este simplu: cu ajutorul memoriei afective. Actorul caută în situația dramatică motivul declanșator, justificările clare, punctuale ce l-au determinat pe personaj să reacționeze într-un fel anume; în felul acesta pune în evidență trăiri general umane, ce ajung prin gravitatea situației la limita de sus, la paroxism. Deci, ideea este că actorul care joacă Othello (de exemplu) trebuie să găsească mobilul crimei, motivul care îl conduce către această acțiune. În cazul de față: gelozia. Iar gelozia... poate fi înțeleasă ușor căci se face simțită (în grade diverse) în viața fiecărui om. Apoi, cu ajutorul imaginației și a studiului cazurilor similare întâmplate real, se poate ajunge la înțelegerea exactă a situației, asumarea ei și apoi, aplicarea. Dar am introdus acum doi termeni esențiali: asumare și aplicare, ce trebuie dezvoltați.

Atunci când vorbim despre asumare atingem tema lansată de Stanislavski și intitulată: *Magicul Dacă*, iar atunci când vorbim despre aplicare ne referim la *Gestul psihologic (G.P.) și refacerea lui*; ideea G.P.-ului pornește de la o sugestie a lui Michael Cehov, pe care, în școala românească de teatru, profesorul Ion Cojar a transformat-o pentru a

exemplifica sistemul de refacere în arta actorului, precum şi tehnica de a aplica trăirea şi acţiunea reală, fără impact violent real asupra partenerului. Sunt subiecte foarte importante pe care le vom trata în lucrarea de faţă, în capitole separate: *Ce-ar fi dacă – principiu fundamental în arta actorului* (cap. 2.1.2.) şi *Gestul psihologic* (cap. 2.2.). Deocamdată suntem încă în căutarea dezvoltării aptitudinilor specifice artei actorului.

1.2.7. Intuiția

„**Intuiția** este înțelegerea imediată și irațională a realului”[124], ne lămurește dicționarul de psihologie; dar tot aici găsim avertismentul că, atât psihologia cât și psihanaliza atrag atenția asupra faptului că datele intuitive sunt neverificabile, deşi au o mare influenţă în activităţile umane, artistice, dar şi de cercetare. Este acreditată ideea că marile descoperiri matematice sau fizice au pornit de la intuiția specialistului; și aceasta deoarece: „intuitia este un fel de iluminare instantanee şi imprevizibilă care ne permite să accedem direct la esența unei ființe sau la soluția unei probleme”[125], spunea P.Sorokin în timp ce C.G.Jung considera intuiția ca fiind o funcție fundamentală a psihicului individului cu ajutorul căreia, în mod neaşteptat, un conținut mental e prezentat sub formă definitivă, fără ca cineva să poată explica drumul pe care s-a ajuns acolo. Atenție: această trăsătură psihică nu este distribuită în mod egal tuturor indivizilor. Putem spune ca este foarte importantă în artă, teorie susținută și de H. Bergson care o denumește: „ceea ce e unic şi deci inexprimabil”[126]. Având în vedere aceste date puse la

[124] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag.163
[125] Op.cit. pag. 163
[126] Op.cit. pag. 163

dispoziție de psihologie se pot ridica două întrebări. Prima: este intuiția necesară în teatru? Și a doua: dacă este imprevizibilă și necontrolabilă, este, măcar... perfectibilă? Sau mai exact: cum i se poate crea spațiul pentru manifestare, sau ce poate face un actor în legatură cu acest subiect atât de delicat, dar necesar?

Un prim răspuns ni-l dă tot psihologia care susține că în creația artistică, intuiția are un rol foarte important. Și cum teatrul, artă prin excelență nu se poate subsuma altor realități constitutive, putem susține fără teama de a greși că intuiția susține, la un moment dat, procesul de creație al actorului. Știm însă că e o manifestare imposibil de controlat care, după toate aparențele, vine din zona subconștientului ființei umane. Dar atenție: apariția acestei „iluminări" despre care vorbesc psihologii se face în interiorul procesului cognitiv, atunci când informațiile deținute, dobândite cu ajutorul senzațiilor și percepțiilor, crează reprezentări personale ce au nevoie de „aranjare", de organizare în funcție de necesitățile structurale ale operei de artă, căci intuiția poate fi „proces psihologic prin care o cunoaștere nouă sau o credință apare în sfera de cunoștințe a unui subiect fără ca el să poată aduce dovezi logice în sprijinul acestei idei"[127] susține neuropsihiatrul M.C.Hardy-Bayle. Prin urmare, „cunoașterea nouă" despre care se vorbește își face simțită apariția pe un tărâm al cunoașterii dominat de bogate informații și nu pe un câmp... gol; ceea ce ne face analiza dificilă este nuanța de imponderabilitate sub care se manifestă intuiția. Toți o simțim. Toate ființele umane au, brusc, o idee care are darul de a clarifica o nedumerire, de a da un răspuns căutat mult timp sau de a „ridica un văl" de pe ochii noștri. Cu toți am simțit un asemenea gând puternic izvorât dintr-o zonă nedefinită a ființei

[127] Apud, Doron, Roland; Francoise Parot – *Dicționar de psihologie*, Ed.Humanitas, Buc.1999, pag.423

noastre. „Ceva” ne spune să nu facem o acțiune, sau din contră, să o facem chiar dacă toată lumea din jur ne stă împotrivă.

Dar, atenție! Această apariție intempestivă nu se face în legătură cu domenii sau sfere pe care nu le cunoaștem. Exemplul ce ne stă la îndemână poate părea pueril, dar este lămuritor: unui actor, de pildă, nu i se poate declanșa o intuiție legată de... conducerea navetei spațiale Challenger, decât dacă acesta a făcut temeinice cercetări în domeniul respectiv. De aceea, intuiția poate fi încadrată în: „rezolvarea unei probleme este o chestiune de reorganizare mintală instantanee a elementelor informaționale disponibile”[128], conform psihologiei gestaltiste (n.n. de la germ. *Gestalt* care înseamna „formă” sau „întreg” și se referă la explicarea percepției prin procesele nevăzute din creier). Din punctul de vedere al psihologiei behavioriste (care susține că toate procesele psihologice pot fi explicate prin fenomene observabile, adică prin stimuli şi reacție la aceștia) intuiția nu este considerată a fi un proces psihic, pentru că „iluminarea” despre care se vorbeşte nu poate fi analizată, calculată și controlată. Însă psihologia cognitivistă (care ține de teoria cunoașterii) recunoaște faptul că atunci când oamenii caută să rezolve o problemă ajung să facă anumite presupuneri ce nu țin de calcule exacte și nu pot fi justificabile; și ce e mai important, soluțiile găsite prin intermediul intuiției nu sunt venite ca urmare a unor idei preconcepute sau a respectării convenționalului. Din contră, un astfel de cercetător pornește, fără justificare concretă, pe un drum nou, inedit și neașteptat.

Este exact ceea ce ne interesează pe noi în studiul artei actorului. Faptul că avem de-a face cu un proces psihologic imposibil de controlat nu trebuie să ne sperie ci să ne facă să gândim că intuiția se poate produce, poate apărea ca „lumină” ordonatoare doar într-un mediu bine definit, bogat

[128] Diaconu, Mihai – *Educația și dezvoltarea copilului*, Ed.ASE, Buc.2007, pag.276

în informații și care așteaptă, doar, ordonarea... miraculoasă. Universul nostru subconștient ne poate ajuta doar în măsura... în care este nevoie de el; adică atunci când în câmpul de manifestare al conștienței, bagajul de informații este cuprinzător. Neordonat, dar bogat. Numai atunci își va găsi utilitatea exprimarea neașteptată a eu-lui nostru profund.

Este interesant de specificat faptul că profilul individului intuitiv conține: independență, nonconformism, comoditate, fantezie, înclinație spre speculație, pasiune pentru un domeniu, multilateralitate, încredere în sine, atitudine relaxată față de probleme, posibilități mai reduse de verbalizare. Așa se face că un astfel de om pare distrat, rebel și surprinzător în reacții, adică opusul unei persoane ferm structurată interior, cu gândire și acțiuni clare și previzibile; se poate interpreta această observație în sensul că o persoană... serioasă nu prea are... intuiție. Cu toate acestea, nu e tocmai adevărat. Intuiție au toți oamenii, deși, așa cum spuneam, în grade diferite. Intuiție pot avea și cei care muncesc din greu și păstrează un program de lucru fix; intuiție au și cei care par prea... serioși, sau sobri. Ea apare atunci când, baza de informații acumulate este foarte mare și necesită o simplă „rearanjare". Se mai spune că logica „omoară" intuiția. Experiența, însă, a infirmat și această teorie; un exemplu important ne stă la îndemână: între anii 1921-1927 a existat un campion absolut la șah, Jose Raul Capablanca, supranumit „Mozart al șahului", pentru că a început să participe la marile turnee de șah încă de la vârsta de treisprezece ani. Despre el se spune că era un adevărat geniu, cu o gândire logică de invidiat; se mai spune că, la fel ca și rivalul său, Emanuel Lasker, deținea un coeficient ELO 2700 puncte (astăzi recordul îl deține Gary Kasparov cu 2850 puncte). Ceea ce ne interesează este că, la un mare turneu mondial, înainte de finalul partidei, Capablanca a cerut o pauză; în timpul pe care îl avea la dispoziție a urcat în camera sa de hotel și s-a culcat. A dormit un timp destul de scurt, s-a trezit

brusc, a coborât la masa de șah și a cerut reluarea partidei. Apoi a făcut două mutări complet surprinzătoare, simple și pe care nimeni din asistență nu le prevăzuse. Și a câștigat. Cu o soluție venită în somn. Gândirea logică perfectă a avut nevoie de o simplă „rearanjare", de care s-a ocupat intuiția. Interesant este că psihologia susține: „pentru a depăși tendința de a fi dominați de ideile preconcepute, care impiedică rezolvarea problemei, este mai bine să se ia o pauză de gândire în problema respectivă"[129], iar Capablanca a aplicat acest principiu și... a câștigat.

Dincolo de toate exemplele furnizate fie de psihologie, fie de istoria omenirii, un lucru este sigur: în arta actorului intuiția poate deveni un mare sprijin; poate sări în ajutorul creatorului cu o privire proaspată, simplă și eficientă. Numai că, atenție: niciodată nu va putea intuiția să ridice un spectacol sau să creeze un rol, fără munca sistematică și bine articulată a creatorului. Ideea că indiferent cât de mult sau puțin efort depui, până la urmă intuiția va apărea salvatoare, ține de domeniul poveștilor. Realitatea este că doar după ce bagajul de informații devine neîncăpător, poate apărea „sclipirea de geniu". Iar creatorul va ști, fără niciun efort, că a găsit cheia succesului. Dar până acolo... a muncit suficient de mult!

1.2.8. Libertatea de creație. Blocajele creativității

Munca de modelare a viitoarelor personalităţi artistice, efortul de încurajare a valenţelor creatoare doar bănuite sunt comandamente ineluctabile ale procesului de formare a unui actor. Căci perioada de clădire a personalităţii este un punct foarte important în acţiunea de dezvoltare a

[129] Diaconu, Mihai – *Educația și dezvoltarea copilului*, Ed.ASE, Buc.2007, pag.276

viitorilor slujitori ai frumosului artistic. Necesitatea intuirii de către profesorul de arta actorului a valenţelor propri fiecărei personalităţi în parte este una din cerinţele specifice ale pedagogiei artistice. Însă, până la momentul de descoperire a capacităţilor creatoare ale tinerilor actori (căci personalităţile se definitivează şi după perioada de formare din cadrul atelierelor de arta actorului ale facultăţilor de teatru) trebuie stabilite anumite coordonate de bază ale personalităţii studenţilor aflaţi în plin proces de pregătire pentru Scenă.

Interesul pentru teatru ar putea fi considerat ca un prim şi major punct de pornire în evoluţia viitoare, ceea ce ne face să credem că poate deveni o coordonată de bază a personalităţii studentului; şi aceasta deoarece, pasiunea pentru tot ce este legat de spaţiul mirific al scenei constituie elementul determinant care le-a îndrumat paşii către facultatea de teatru şi, mai mult, aceea care induce tânărului disponibilitatea către frumosul sacrificiu (fără el nu se poate) şi către efort fizic şi, mai ales, intelectual (fără de care succesul este imposibil de atins). O altă coordonată de bază ar putea fi capacitatea de comunicare cu colegii şi cu profesorii. Esenţial este ca apetitul pentru reuşită să nu vicieze relaţiile interumane ce se stabilesc între membrii grupului. Studenţii formează prin defniţie un grup dinamic, plin de ambiţii şi dornic de spectaculoase realizări artistice; de fapt, tinerii pot reprezenta fermentul benefic din activitatea instituţiei în care îşi desfăşoară activitatea. Relaţiile dintre componenţii acestui grup sunt (de regulă) de prietenie, comuniune de interese şi ambiţii de grup. Ceea ce este determinant însă este că schimbul de păreri, idei, impresii, de fapt, comunicarea (în adevăratul sens al cuvântului) are şanse să ofere soliditate şi durată unui asemenea grup alcătuit, de fapt, aleatoriu. O altă coordonată de bază a personalităţii studenţilor poate deveni găsirea unor puncte complementare de interes. Din acest punct de vedere, esenţial este ca preocupările colaterale

(colaborări în teatre profesioniste, în film sau televiziune) să nu slăbească, cu timpul, interesul pentru evoluţia artistică din cadrul instituţiei de învăţământ. Un lucru este sigur: pentru ca starea de evoluţie creativă din cadrul grupului de studenţi să se menţină între parametrii doriţi, conducătorul grupului (în cazul de faţă, profesorul) este chemat ca în anumite momente (destul de frecvente, lucru firesc de altfel) să ştie să detensioneze relaţiile dintre membrii grupului sau să risipească *blocajele creativităţii* apărute la nivel individual; acestea pot deveni sursă de nemulţumire sau de nelinişte generală. Dar să ne amintim ce înseamnă *creativitate.*

Povestea cercetărilor legate de creativitate este relativ recentă. Dacă primul semnal a fost dat în 1869, de către Sir Francis Galton în lucrarea *Hereditary Genius*, în care acesta aducea în fața opiniei publice personalitatea creatoare pe care o asocia cu genialitatea, abia după jumătatea secolului al XX-lea, psihologia a reluat cercetările privitoare la creativitate, impulsionați de următorul motto: „pentru ca națiunea să poată supraviețui (n.n. Statele Unite ale Americii), individul trebuie să gândească creativ”[130]. Aşa se face că psihologi precum Gordon Allport, G.P.Guilford sau R.J.Sternberg, ș.a. au hotărât în anul 1950 la Congresul Asociației Psihologilor Americani, că teza conform căreia „fenomenul creativității reprezintă o trăsătură general umană şi că toți oamenii pot fi distribuiți pe o scală comună a creativității la diferite nivele”[131]. De aici înainte, odată drumul deschis, psihologia creativității a făcut pași semnificativi.

Creativitatea este dependentă de mediul socio-cultural în care trăieşte individul şi necesită condiții favorabile pentru a se manifesta. Teama de judecată, acuzele de „deviere” de la gândirea comună, impunerea conformismului sunt, evident, blocaje în calea creativității. Din dorința de a

[130] Landau, Erika – *Psihologia creativității*, E.D.P., Buc.1979, pag.11
[131] Op.cit, pag.11

elibera imaginația, determinantă în procesul creativității, au fost puse la punct diverse tehnici, fie de analiză, fie de lucru în grup în care tema este: exprimarea tuturor ideilor, chiar şi a celor mai bizare. Pe tot parcursul capitolului intitulat *Dezvoltarea aptitudinilor specifice* am pus în evidență pașii ce trebuie urmați în procesul atât de complex al organizării interioare a tânărului creator; analizând procesele psihice ce participă la acest plan, enumerând tipuri de exerciții ce trebuie aplicate, precum și explicația lor din punctul de vedere al Artei Actorului am determinat paşii efectivi de urmează a fi făcuți... în căutarea creativității. *Observarea, Atenția și concentrarea, Imaginația, Empatia, Actualizarea simțurilor si senzorialitatea conștientă, Spontaneitatea, Memoria şi memoria afectivă, Intuiția* sunt tot atâtea aptitudini specifice meseriei de actor care urmăresc declanşarea şi folosirea eficientă a creativității. Se ridică însă o problemă: chiar dacă toți acești pași pot fi urmați cu conștinciozitate se poate întâmpla ca întreg acest proces să fie viciat de... ceva. Ceva care duce la un inerent blocaj. Dar să vedem ce este un „blocaj”.

Din punctul de vedere al neurologiei, *blocajul* este considerat a fi o obstrucţie ce poate apărea la trecerea unui impuls într-o sinapsă sau articulaţie; în psihologia activităţii sau a învăţării, acesta este un moment de întrerupere şi impermeabilitate la informaţii cauzat de suprasolicitare şi şoc emoţional, fiind echivalent cu bariera psihologică. În psihanaliză, reţinerea conştientizării unei idei sau estomparea unuia din termenii conflictului pot fi considerate blocaje. Există blocaje de tip: afectiv, cognitiv şi voluntar. La o privire mai atentă descoperim că afectul este o modalitate elementară a reactivităţii afective, o emoţie primară caracterizată prin mare intensitate, expansivitate, durată redusă, dezvoltare unipolară şi exprimare nemijlocită în comportament; în contextul afectului sunt implicate dispoziţii instinctive. Totuşi, stările de afect reproduc şi modele sociale fără a se conforma însă

unei organizări raţionale. Dicţionarele de psihologie acreditează ideea că manifestările afective pot fi: stările de bucurie, senzaţiile de plăcere, satisfacţiile, dar şi furia, abandonul de sine, agresivitatea oarbă, starea de groază, accesele nestăpânite de râs sau de plâns. În psihologia modernă se vehiculează recomandări de prevenire sau înlăturare a efectelor negative ale afectului prin amânarea şi comutarea reacţiilor, efectuarea de mişcări menite să reducă încordarea, sau trecerea la analiza detaliată a situaţiei create ce a generat momentul de criză.

Este acreditată ideea că, din punct de vedere al psihologiei pot exista două tipuri de blocaje: exterioare şi interioare, sau, altfel spus, traduse dinlăuntrul individului, sau induse din afara sa. În cazul primelor, acestea pot apărea datorită mai multor factori cum ar fi: nemulţumiri, neîmpliniri profesionale, lipsa de afectivitate din partea grupului sau a partenerilor de lucru; aici trebuie spus că studentului i se pare că cei din jur îi critică nejustificat evoluţia, îl judecă nemotivat, sau, chiar mai mult, râd de presupusa lui incompetenţa. Urmarea este apariţia (aproape spontană) a blocajelor interioare; cele mai periculoase, de altfel, ce duc la instaurarea inhibiţiei, adică a acelui proces psihic manifest, ce presupune reducerea, amânarea sau chiar stoparea activităţii unui ansamblu funcţional sub efectul unui impuls inhibitor.

În psihologie se vorbeşte de inhibiţia de amânare - atunci când intervine un interval mai mare decât cel firesc între stimul şi răspuns; de inhibiţia de discriminare sau de diferenţiere - apare atunci când nu se răspunde la anumiţi stimuli exteriori; inhibiţia intelectuală - în acest caz este vorba de perturbarea funcţională a inteligenţei caracterizată prin apariţia incapacităţii sau a refuzului, de multe ori clar anunţat, de a obţine performanţe în raport cu potenţialul intelectual real al individului. Inhibiţia intelectuală se poate acutiza dând impresia (falsă, desigur) celor din jur că

subiectul a intrat într-o zonă de debilitate mentală, deşi nu este aşa. Inhibiţia intelectuală, dacă nu va fi abordată cu grijă şi interes, în primul rând din partea celor din jur: părinţi, prieteni, profesori etc., poate induce stări de panică, fobii, izolare şi obsesii. Starea de angoază se poate instala aproape imediat, spontan. Apar din ce în ce mai evidente tulburările anxioase, angoaza generalizată, stările de panică, tulburările fobice şi obsesionale. Fie că este primară sau secundară, izolată sau asociată cu fobii, angoaza este definită clasic ca fiind teama fără temei. În altă etapă poate fi prezentă angoaza fizică, manifestată prin: „nod" în gât, transpiraţie, palpitaţii, accelerarea respiraţiei, „înmuierea picioarelor" etc. Dacă nu sunt îndepărtate (cu terapie individuală sau de grup) puseele de angoază pot altera, chiar irevocabil, procesul formării intelectuale a unui individ.

În situaţia învăţământului artistic teatral, toate aceste blocaje pot apărea din variate cauze: stări de respingere (fie ale partenerilor, ale profesorilor sau rolului), nestăpânirea mijloacelor tipice caracteristice exprimării scenice, nestăpânirea textului sau a nuanţelor ideatice ale textului, toate acestea grefate pe nevoia (manifestată, de altfel, în cazul majorităţii covârşitoare a studenţilor actori) de a fi mereu în faţa celorlalţi, de a fi mereu mai bine decât ceilalţi, mai... dramatici, mai... comici, mai... spirituali, mai... inteligenţi, mai... talentaţi. Dar, aceste blocaje mai pot apărea şi atunci când conducătorul grupului (profesorul) nu reuşeşte să jaloneze calea de comunicare corectă cu studenţii, făcând ca relaţia dintre catedră şi tinerii viitori actori să devină săracă, inadecvată sau chiar incorectă; şi aceasta deoarece, neţinând seama de coordonatele de bază ale personalităţii studenţilor este foarte greu să se realizeze şi, mai dificil, să se păstreze un echilibru stabil şi o atmosferă creatoare în orele de curs şi în atelierele practice.

Un lucru este sigur: profesorul are datoria morală să stabilească un cadru specific muncii de creaţie, dominat de respect reciproc, îngăduinţă pentru partenerii colegi, încredere în abilităţile de conducător şi iniţiator în efortul de elaborare a creaţiilor artistice, bun sfătuitor în inerentele momente de criză apărute în cadrul grupului sau la nivel individual şi, mai ales, sincer şi deschis, fără interese meschine, atunci când este vorba de evaluarea activităţii fiecărui student în parte. Deşi toate aceste comandamente sunt, fără îndoială, dificil de atins (căci munca de formare a unui tânăr actor nu este un lucru facil), pentru ca rezultatele propuse să apară, profesorul de arta actorului are marea misiune, înainte de a forma mari actori, să participe la amplul proces de formare a marilor personalităţi. Căci teatrul trăieşte prin marile personalităţi individuale. Ele sunt cele ce deschid căi nebănuite, drumuri necunoscute sau, mai bine spus, sunt cele ce reuşesc să poarte paşii spectatorilor către inefabilul creaţiei scenice durabile. Iar pentru aceasta, nici un efort nu este prea mare. Oricât de grea ar părea această muncă în care sunt implicate caractere foarte dificile, fiinţe „foarte greu de mulţumit", rezultatul merită toată osteneala. Un mare actor, un mare creator, poate deveni, la rândul său, în timp, chiar un formator de opinie sau un important îndrumător de tineri învăţăcei. Din această cauză tindem să dăm dreptate scriitorului clasic german Friedrich Schiller atunci când scria: „Este o crimă faţă de tine însuţi, o ucidere a talentelor, când o capacitate care ar fi adus infinite foloase intereselor supreme ale omenirii este risipită, fără rost, pentru un lucru de minoră importanţă"[132]. Poate mai puțin patetic, dar despre aceeași idee vorbește și regizorul rus Anatoli Vasiliev (n.1942, regizor și profesor de Arta Actorului): „În el (n.n.profesorul) stau sursele artei dramatice, căci tânărul vine mai întai la pedagog, acolo i se formează gândirea, sentimentul,

[132] Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981

profesia. În învățământ se face totul”[133]. De aceea micile (sau, desigur, uneori, marile) blocaje ale comunicării sau ale creativităţii pălesc în faţa idealului către care tinde o adevărată Şcoală de Actori.

1.3. Conflictul – element esențial în existența scenică

Conflictul se consideră a fi o „luptă de tendințe, de interese; situație în care se găsește un individ supus unor forțe vectorial opuse și de puteri aproape egale”[134] susține dicționarul de psihologie. Conflictul are, în existența universului, variate aspecte. Să ne amintim că, în sfera științifică, s-a făcut un experiment celebru, de către botanistul englez Robert Brown în anul 1827, care a amestecat o soluție de polen în apă pentru a studia la microscop structura unei singure particule de polen; însă, înainte de a putea începe cercetarea, a constatat că polenul din suspensie manifestă o mişcare complet dezordonată și haotică. Crezând că se datorează agitației lichidului, botanistul a aşteptat un timp îndelungat liniştirea particulelor. Numai că, surpriză, nici după câteva luni această mişcare nu înceta. La început s-a crezut că este o formă de manifestare a vieții, pentru ca apoi să se constate că, de fapt, acest fenomen crește odată cu temperatura şi scade odată cu creşterea masei particulelor din suspensie. Aşa se face că la temperatura de zero grade absolut (0 Kelvin), mişcarea încetează; în plus, dacă particulele din suspensie sunt mai mari şi lichidul este mai vâscos, viteza de deplasare

[133] Sârbu, Maria - *Anatoli Vasiliev – La Teatrul Bolşoi e o rutină sovietică*, Jurnalul.ro, din 7 dec.2010
[134] Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000, pag.77

încetinește foarte mult. Cel ce a adus lămuririle necesare în acest fenomen a fost Albert Einstein care, în anul 1905, a publicat un articol intitulat: „Despre mișcarea particulelor mici suspendate în lichide staționare, conform cerințelor teoriei cinetico-moleculare a căldurii", în care fizicianul demonstra faptul că particulele aflate într-o suspensie de lichid sau gaz sunt lovite din toate părțile de moleculele fluidului în care se află. Particulele solide se vor mișca în fiecare moment după direcția rezultantei forțelor care apar în urma ciocnirilor. Datorită acestei descoperiri, Einstein a explicat teoria privitoare la natura fenomenelor termice. Și cum toate procesele fizice ce se petrec în universul ce ne înconjoară au reverbetații clare și în structura interioară a ființei umane... răspunsul este la noi. Sigur, o explicație temeinic analizată și riguros justificată din punctul de vedere al fenomenelor fizice, nu putem face în lucrarea de față, căci nu acesta este scopul nostru. Ceea ce ne dorim este să înțelegem, de comun acord, că lumea care ne înconjoară ne influențează în măsură determinantă, chiar dacă noi, pe moment, nu înțelegem acest lucru. Există posibilitatea să se pună întrebarea: de ce toate exercițiile din atelierul de Arta Actorului încep cu indicația: mișcare braun-iană? Iar dacă ne amintim că mișcarea respectivă este determinată de căldura mediului care activează ciocnirile particulelor, producând energie, putem spune că prin mișcarea aleatorie a individului în cadrul grupului de lucru se pot pune bazele „ciocnirilor" viitoare care „produc" energie, adică acțiune scenică. Când spunem ciocniri nu ne referim la impact fizic vătămător, ci la interacțiuni în cadrul relațiilor interumane ce se stabilesc în procesul artistic. Adică la „confruntări" de forțe (fizice, ideatice, estetice, ș.a.) ce atrag după ele o necesară rezolvare de probleme. De aceea se susține pe drept cuvânt că pe scenă, principalul nucleu care generează acțiunea este: *conflictul*. El este cel ce are puterea de a determina stabilirea de ***teme*** de studiu, ***probleme*** de rezolvat în funcție de tematica aleasă, ***situații*** ce trebuie înțelese și ***sarcini***

concrete ce deriva de aici, în atingerea ***scopului*** conținut în chiar tema ridicată de conflictul inițial. În felul acesta, existența scenică va lucra corect și aplicat ghidându-se de cele cinci coordonate ale teatrului (vezi explicația și în introducerea cap.1.2.).

Ca un punct de pornire în înțelegerea conflictului scenic ne stau la dispozitie trei exerciții ce se lucrează în suită, conform principiului pedagogic: de la simplu la complex: Oglinda; Vreau! - Nu vreau!; Blitz. Să le analizăm pe fiecare în parte, punând în evidență legăturile structurale dintre ele.

1.3.1. Oglinda

Principiul oglinzii a însoțit istoria culturală a umanității încă din cele mai vechi timpuri. Astfel, o foarte interesantă abordare apare în *Metamorfozele* lui Ovidiu unde aflăm despre povestea lui Narcis; acesta era un tânăr de o rară frumusețe care fusese pedepsit de zei să se îndrăgostească de propria imagine, pentru că a respins dragostea frumoasei nimfe Echo. Narcis se admira atât de mult în oglinda lacului, încât ajunge până la urmă să se înece. Pe locul unde a murit a apărut apoi o floare frumos mirositoare, numită narcisă. Interesant este că, în viziunea lui Ovidiu, oglinda capătă valoarea de poartă către lumea umbrelor. Dar nu numai de mitul lui Narcis se leagă simbolul oglinzii. Terențiu, de exemplu, îi recomandă unui prieten să se privească în chipurile semenilor ca în oglindă, iar Don Quijote de la Mancha se întâlnește cu Cavalerul Oglinzilor, trimis anume ca să îi arate chipul real, spulberându-i astfel figura imaginară pe care şi-o construise. Dar, poate, cea mai puternică imagine a oglinzii o va zugrăvi Shakespeare care, în *Hamlet*, în discursul către actori spune: „Luaţi seama să nu depăşiţi cuviinţa şi cumpătul firii; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la ţelurile teatrului, a

cărui menire încă din capul locului şi până astăzi este să înfăţişeze un fel de oglindă a firii, să arate virtuţii chipul ei adevărat, trufiei icoana sa şi fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul şi pecetea lor”[135]. Simbolul oglinzii capătă aici valoare de purtător al imaginii adevărate a lumii pe scena teatrului. Pornind de la aceeași idee, profesoara de Arta Actorului, Adriana Popovici notează: „În comparaţia dintre viaţă şi artă, arta - în gratuitatea ei - e desăvârşită. Ea reprezintă modelul pentru trăirile noastre, pentru modul de expresie al sentimentelor noastre, acesta fiind rolul actorului, funcţia sa: să ofere adevăratul chip al omenescului, după care omul să-şi poată modela fiinţa.(...) ne ajută să ne analizăm, să ne cunoaştem, să ne limpezim dorinţele, să ne vedem slăbiciunile, ne face apţi să luăm hotărâri, să elaborăm strategii. E oglinda în care fiecare se vede pe sine, şi numai în acest fel poate fi oglinda universală despre care Hamlet le va vorbi actorilor”[136].

Atunci când spectatorul privește realitatea construită de creatori vede, în același timp, un spațiu al posibilităților proprii de existență; sau altfel spus, arta marilor actori este de a face pe cât mai mulți spectatori să se recunoască în personajele create, privindu-se pe scenă, ca în oglindă. Dar ca să ajungă la performanța aceasta, actorul trebuie să cunoască oamenii și lumea din jurul lui cu finețea unui cercetător științific. În școala de teatru se pune un accent foarte mare pe studiul oamenilor, lucrându-se numeroase exerciții ce se încadrează în categoria: oglinda. Căci nu numai ființele umane care populează cercul mare al atenției sunt punct de studiu pentru actori (vezi exercițiile din cap. *Observarea*), ci și cei ce lucrează în cercul mediu (adică pe scenă) și au funcția de parteneri de scenă.

[135] Shakespeare, William – *Opere; Hamlet*, ESPLA, Buc.1959
[136] Popovici, Adriana-Marina – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed.Anima, Buc.2000

Viola Spolin are o întreagă suită de exerciții intitulată *Seria oglinzilor*[137], care se constituie ca punct de plecare pentru analiza de față.

Propunerea pe care o facem studenților de Arta Actorului este să lucreze în echipe de câte doi; așezați față în față, cei doi parteneri vor lucra alternativ. Tema care se dă este ca fiecare să-și studieze partenerul, doar prin contact vizual (care nu se va pierde niciodată, pe parcursul exercițiului). Primul student va iniția o mișcare amplă, cu viteză destul de mică, urmată apoi de alta, și alta, etc. Partenerul îl urmează, păstrând contactul vizual și încercând să facă exact aceleași mișcări, anume... ca în oglindă. Apoi, în etapa a doua, inițiatorul mișcării se schimbă. După mai multe schimbări de acest fel, profesorul invită studentul să intuiască ce mișcări va face partenerul, lucrând împreună cu acesta. Urmarea va fi (și experiența ne arată că este foarte posibil acest schimb de energii) că, practic, între cei doi nu se va mai ști exact cine inițiază mișcarea; și aceasta deoarece, neuronii oglindă vor și intra în funcțiune, lucrând practic alternativ cu... neuronii oglindă ai partenerului.

Se va trece apoi la etapa următoare în care, exact ca în exercițiul de studiu al obiectelor, în care studentul era invitat să găsească acel detaliu care face posibilă o acțiune (vezi cap.1.1.2. *Atenția*), unul dintre parteneri (păstrând în continuare contactul vizual) trebuie să găsească un element simplu pe care îl deține colegul și care îl invită să facă o acțiune concretă pentru a-l corecta, îndrepta, regla, etc. De exemplu: o șuviță de păr căzută pe frunte, gulerul bluzei care stă răsucit, un nasture deschis, sau, doar, atingerea obrazului care are o finețe sau o culoare anume. Ideea este că dacă un student inițiază o mișcare surprinzătoare, celălalt va avea o reacție (de acceptare sau respingere). Chiar dacă cel asupra căruia se acționează nu se mișcă, la analiza exercițiului trebuie întrebat: ai văzut mâna îndreptându-se către tine?

[137] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.110-112

Ce ai simțit atunci? Vor exista diverse răspunsuri: mi-a fost frică, am vrut să mă retrag sau din contră, am fost curios să văd ce vrea să-mi facă şi l-am lăsat. Fiecare dintre răspunsuri este cel bun. Şi aceasta deoarece, scopul acestui exercițiu este ca studentul să descopere că persoana pe care o are în față și pe care a cunoscut-o, ca pe propria imagine din oglindă, poate, oricând să-i rezerve o surpriză. Adică îi poate ridica spontan, o problemă, cu care atenție: poate să fie de acord sau poate să nu fie de acord; sau mai exact, poate intra cu ea într-un *conflict*, adică într-o diferență clară de opinie. Trebuie specificat un lucru: fiecare student va urmări reacțiile sale prime, instinctive şi nu un plan gândit de dinainte, de genul: eu am să îl las să acționeze la început, iar apoi o să-i resping acțiunea; căci în acest fel, spontaneitatea atât de mult căutată și organicitatea reacției atât de dorită pe scenă nu vor putea să-și facă simțite prezența, iar exercițiul se va transforma într-o simplă execuție mortificată.

De aici și până la situația: *Vreau – Nu vreau*, nu mai este decât un pas. Până atunci însă, viitorul actor a descoperit cât de important e partenerul scenic, singurul în măsură să determine asupra lui schimbări reale, organice. Pe scenă, *partenerul este singurul sprijin al omului-actor*, căci numai el e ființa vie, racordată permanent la realitatea obiectivă. Numai împreună cu adevărul partenerului se poate construi realitatea imaginată a unui spectacol de teatru, ce astfel poate deveni: oglinda timpurilor noastre.

1.3.2. Vreau – Nu vreau

În teatru, ca şi în viață, înainte de a intra în conflict... două persoane trebuie... să comunice. *Comunicarea* este, din punctul de vedere al psihologiei, „orice proces prin care o informație este transmisă de la un

element sau altul, aceste elemente fiind de natură biologică, tehnologică sau socială”[138]. În încercarea de a diferenția comunicarea de alte forme de interacțiune comportamentală, psihologia a trasat două criterii de bază: statutul social al interacțiunii și gradul de specificitate al comportamentului declanșator. „La om, capacitatea de specie se realizează în diverse coduri convenționale cu caracter socioistoric, care fac în plus obiectul reprezentărilor individuale: comunicarea fiind din acel moment gerată simultan de către grup şi de către indivizi”[139]. Ideea este că în funcție de obiectul comunicării, de statutul social, sau de obiceiurile timpului istoric, oamenii au comunicat întotdeauna prin variate mijloace: limbajul, comunicarea prin semne, limbajul nonverbal, ș.a.; adică, au urmărit transmiterea, voită sau nu, de informații care aveau menirea de a lămuri sau influența un individ sau un grup de indivizi. Importanța acestui proces derivă şi din faptul că, niciun semnal venit de la cineva către altcineva, nu rămâne fără un răspuns (afirmativ, negativ, clar, evaziv, etc.). Și în felul acesta, ființa umană poate face parte efectivă din societate.

Procesul comunicării se bazează, de fapt, pe percepție; în acest moment vorbim și despre existența unui limbaj nerațional, în sensul în care comunicarea se face mai mult prin percepție decât prin exprimare clară. Sigmund Freud vorbea chiar despre comunicarea de la inconștient la inconștient, scoțând în evidență faptul că indivizii sunt capabili să înțeleagă mai mult indiciile subtile neconştientizate, decât exprimările verbale. Este aspectul care ne interesează foarte mult și în procesul creației artistice. Și aceasta deoarece, opera de artă este, în esența ei, o forma de comunicare dintre creator și receptor, o modalitate prin care individul (ce deține aptitudini specifice) caută posibilități de exprimare a preocupărilor sale

[138] Doron, Roland; Francois Parot – *Dicționar de psihologie*, Ed.Humanitas, Buc.1999, pag.158
[139] Op.cit.

spirituale către lumea care îl înconjoară și care, de cele mai multe ori, nu îl încurajează în munca lui. Așa se face că cele mai importante creații din istoria culturii se pot analiza de fapt (dincolo de sistemele critice bine puse la punct) doar prin percepție. Admirăm statuia lui Venus care... nouă ne spune „ceva", sau ne fascinează Gioconda, pentru că din orice punct al sălii de expoziție am privi-o... nouă ne zâmbește; la fel ca și în muzică, atunci când ascultăm cu percepția și reprezentările noastre. Și cum opera de artă, ne spune D.Anzieu[140], are rădăcinile în subconștientul autorului, putem susține că relația dintre operă și consumatorul de artă este pornită, indiscutabil, de la subconștient la subconștient. Comunicarea în teatru devine, din acest punct de vedere, evidentă, gândindu-ne la faptul că încă de la începuturile omenirii, spectacolul s-a născut ca împlinire a dorinței de comunicare dintre oameni.

Dar nu doar comunicarea dintre scenă și sală este importantă, ci și comunicarea din spațiul scenic, adică aceea care se stabilește între parteneri în cadrul procesului artistic. Stanislavski notează: „Pe scenă este extrem de importantă și necesară exact o asemenea comunicare reciprocă și continuă, deoarece opera autorului, jocul artiștilor constau aproape exclusiv în dialoguri care înseamnă comunicare reciprocă între doi sau mai mulți oameni, personajele piesei"[141]. Sunt foarte numeroase exercițiile care pun în evidență comunicarea dintre parteneri. De fapt, toate exercițiile subsumate etapei de studiu intitulată *Improvizația* se lucrează în grup (vezi în cap. Introductiv, analiza temei: Teatrul – artă de grup), deci sub cadrul generos al comunicării.

În ceea ce privește comunicarea cu partenerul, Stanislavski considera că aceasta trebuie făcută prin intermediul privirii permanente, pentru că „ochii sunt oglinda sufletului, iar ochii goi sunt oglinda unui suflet

[140] Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed.Trei, Buc.2004, pag.111
[141] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.431

gol”[142]. Profesorul rus atingea aici o idee foarte importantă în procesul de creație al actorului: privirea actorului care vede cu adevărat, spre deosebire de privirea superficială care vede dar nu realizează ce vede; adică privirea oarbă. Iar acest proces se poate realiza cu ajutorul observației și a concentrării atenției fie asupra unui lucru, fie asupra partenerului (n.n. subiecte dezvoltate pe larg în cap. *Dezvoltarea aptitudinilor specifice*). Doar această „privire atentă” poate surprinde şi comunicarea despre care vorbea Freud, adică de la subconştient la subconştient, prin semnalele ce vin din profunzimea ființei umane complexe care este omul-actor.

Revenind la subiectul analizei de față, trebuie spus că, pe scenă, confilictul nu poate apărea decât în urma modificării opiniilor, ideilor, părerilor împărtășite de parteneri în timpul procesului de comunicare.

Este foarte important exercițiul numit *Vreau – Nu vreau*, deoarece pune într-o lumină clară conflictul scenic. Din păcate, deşi este atât de simplu, clar şi atât de profitabil pentru actorul angrenat în procesul de creație, de foarte multe ori, exercițiul degenerează într-o formă lipsită de fond afectiv, în care studenții se refugiază, urlând care mai de care, pentru ca să-şi acopere sonor partenerul. Pentru evitarea acestei „malformații”, indicat ar fi ca el să pornească tot din seria oglinzilor. Adică de la lucrul în perfectă armonie şi comunicare cu colegul; în acest fel, datorită existenței oglinzii interpuse între cei doi, fiecare reuşeşte să se regăsească în ritmul interior al celui din față, întuind mişcările şi, de fapt, generându-le împreună. Atenție: neimitându-le ci creându-le împreună, dându-le valoare şi grație în procesul atât de complex al comunicării pe scenă. Atunci când spunem mişcări, ne referim la balansuri ample ale mâinilor, picioarelor, schimbări de poziție a corpului, ș.a., toate însă păstrând permanent contactul vizual dintre parteneri.

[142] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.423

Odată cu introducerea temei: acționează asupra partenerului, descoperind detaliul care face posibilă o acțiune, cei doi studenți pot acționa și prin cuvânt. Atenție, au la dispoziție doar câte o replică: Vreau și, respectiv, Nu vreau.

Desigur, gestul inițiat de primul partener se va putea sau nu se va putea face, în funcție de puterea de convingere a celui de-al doilea. Nu trebuie, sub nicio formă, să se ajungă la violență fizică, pentru că scopul nu este lupta oarbă, ci susținerea unui conflict scenic în relație directă cu partenerul.

Ideea de bază este nu căutarea unor nuanțe sonore, sau susținerea unei partituri muzicale, ci un dialog real cu un partener real, schimb de replici clare şi concrete, cu scopul vădit de a-l convinge pe cel din față să accepe gestul propus. Se poate pune întrebarea: de ce să nu-mi las colegul să facă o acțiune care nici măcar nu mă deranjează? Răspunsul este simplu: pentru că acest exercițiu își trage rădăcinile dintr-un simplu joc de creație în care... regula e aceasta: trebuie respins orice gest venit de la partener; şi cum în teatru regula face diferența dintre joc şi joacă... Ba mai mult, dacă un student nu acceptă propunerile simple şi clare ale profesorilor, menite să pună în lumină temele concrete de studiu, concluzia este una singură: tânărul respectiv nu are datele necesare pentru această meserie. Dar să depășim acest subiect, analizând în continuare conflictul scenic.

Exercițiul propus se poate diversifica oricât de mult. În loc de replica *Vreau – Nu vreau* se pot propune: *Ieşi – Nu ies*, ori *Pleacă – Nu plec*, ș.a. adică se pot face numeroase alte propuneri de replici scurte, ce denotă o hotărâre definitivă asupra unui subiect anume.

1.3.3. Blitz

Cel de-al treilea exercițiu din seria Conflictul poartă un nume destul de grăitor: blitz (trad. germ. fulger, iluminare, scânteie, trăsnet). Lucrându-se în continuare cu celelalte două exerciții, acesta se diferențiază prin natura acțiunilor ce se pot face. Mai exact: fiecare student este invitat să acționeze spontan asupra partenerului, schimbându-i, modificându-i starea interioară. Desigur, acțiunile nu trebuie să vătămeze, lovească, jeneze, umilească, etc. în vreun fel colegii; ele trebuie să fie simple, dar total surprinzătoare.

În acest exercițiu mai apare un principiu nou cu care actorul se va întâlni frecvent pe scenă: *Minim de efort, maxim de eficacitate*. Aşa se face că gesturile şi acțiunile trebuie să surprindă prin ineditul lor şi nu prin elaborări complicate; de altfel exercițiul se şi numește blitz şi nu *langsam* (trad.ger. lent). Studenții vor constata cât de puternic se pot modifica în funcție de acțiunile partenerului şi, mai ales cât de importantă este comunicarea scenică.

Dar vor mai descoperi ceva: atenția concentrată cu care se vor pândi, practic, unul pe celălalt, în aşteptarea gestului hotărâtor. Există studenți care se izolează (de frică) în aşteptarea acțiunii colegului; la întrebarea: Dacă nu te uitai la el, cum ai putut să înțelegi ce face? Răspunsul este (de obicei): L-am simțit; chiar dacă nu l-am văzut, am simțit ce vrea să-mi facă!

Răspunsul acesta ridică o foarte importantă observație legată de comunicarea pe scenă. Dacă Stanislavski spunea că ochii sunt cei ce ne fac să vedem cu adevărat în scenă, Viola Spolin îşi invita elevii: „Priviți cu picioarele! Ce ceafa! Priviți cu tot corpul!”[143], îndemnându-i să se folosească conştient de senzorialitatea lor (vezi cap. *Actualizarea simțurilor*). Este exact

[143] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag.104

felul în care îi îndrumăm şi noi pe tinerii viitori actori, făcându-i să descopere ce valoroase sunt simțurile pe scenă și cât de semnificativ potențează trăirile organice ale actorului. Dar nu uităm, în acelaşi timp să le vorbim şi despre *frică*.

Aşa cum arătam în acestă lucrare încă din *Introducere,* în teatru, care este artă de grup şi nu artă individuală, sistemul de relații ce se stabileşte în grupul artistic de lucru trebuie să fie de acceptare şi respect, de recunoaştere a muncii celuilalt şi de protecție a partenerului sub toate aspectele. Niciodată nu trebuie să existe pe scenă tendința (fie şi vagă) de a face rău cuiva, sau de pricinui vreo suferință vreunui coleg. De aceea se lucrează numeroase exerciții de încredere, între care cel mai interesant şi semnificativ este cel denumit chiar aşa: Încrederea.

Se lucrează de către tot grupul, care se adună într-un cerc, umăr la umăr cu fața către centru; acolo se află câte un coleg – voluntar (este un exercițiu în care nu se impune ordinea). Cel din mijloc închide ochii şi îşi împreunează mâinile la piept ca să capete o poziție de siguranță, apoi se lasă în cădere liberă către față, spate, lateral, etc. De la un moment dat încolo, colegii care îl prind, de fiecare dată lucrând împreună şi în perfectă liniște, încep chiar să-l împingă uşor pe cel din mijloc imprimându-i traiectoria pe care să o urmeze. Tot efortul cade în seama grupului, care e obligat să-şi protejeze partenerul şi să nu-l scape niciodată pe jos. Un exercițiu reuşit este atunci cât toți studenții au descoperit cât de protejați sunt de colegi, precum şi cât de importanți sunt ei în grupul care protejează.

Dacă privim lucrurile în acest fel, niciodată nu poate să apară o teamă paralizantă în fața acțiunilor colegilor. Teama despre care se vorbeşte în *Vreau – Nu vreau* este, de fapt, teama de necunoscut, de surpriza pe care o poate provoca partenerul scenic şi nu frica de accident real, vătămător. Iar aşteptarea tensionată a acțiunii spontane a partenerului este un bun argument

pentru studiul proprilor trăiri afective la care actorul va face apel, atunci când va fi cazul într-o situație scenică. În felul acesta, când va fi vorba de apelul la memoria afectivă, pentru a găsi o situație asemănătoare fricii, spaimei de necunoscut... dacă exercițiul *Blitz* s-a lucrat corect, asumat și angajat... amintirea este aproape.

2

Asumarea situației scenice

Atunci când vorbim despre situația scenică, despre acea „altă realitate" pe care trebuie să o construim în convenția teatrală, trebuie să luăm în calcul faptul că încă din antichitate, Aristotel (în *Poetica*) trasase ca regulă absolută: verosimilul şi necesitatea; de asemenea, şi structura pe care trebuia să se construiască o tragedie sau o epopee s-au constituit puncte de interes pentru filosoful grec. I-au urmat mai mulți gânditori în preocuparea pentru constituirea operei de artă sau prezența scenică a actorului. De exemplu, Horațiu spunea: „Tu să nu dai cumva, unui tânăr / Rol de bătrân, şi copilului, rol de bărbat în putere / Ci-ntotdeauna-nsuşiri, căpătate ori fireşti, ale vârstei"[144]; precum și un poet și estetician italian mai puțin cunoscut, Lodovico Castelvetro (1505-1571) care în *Poetica* sa scria: „Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acțiune care să se desfășoare într-un cadru de loc şi timp definit, adică chiar în acel loc şi-n acel timp în care actorii ce reprezintă acțiunea sunt angrenați în joc; în niciun alt loc și în niciun alt timp (...)"[145]. Iar tot despre timpul și spațiul desfășurării acțiunii și despre dezvoltarea logică a narațiunii vorbește și Miguel de Cervantes (1547-1616) în celebrul *Don Quijote de la Mancha*: „Ce să mai zic de felul cum se păstrează unitatea

[144] Apud, Tonitza- Iordache, Michaela şi George Banu – *Arta teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag.93
[145] Op.cit.pag.99

timpului (când pot sau ar putea să se petreacă acţiunile reprezentate) când am văzut o comedie începând, la primul act, în Europa, urmând cu al doilea în Asia şi sfârşindu-se cu al treilea în Africa? Ba încă, de-ar fi fost să aibă patru acte, şi-ar fi tras cortina în America, petrecându-se astfel în toate cele patru vânturi ale lumii! Şi dacă-i adevărat că imitarea naturii e cel dintâi lucru ce trebuie ţinut în seamă într-o comedie, cum e cu putinţă să se mulţumească o minte, fie şi mediocră, cu faptul că într-o acţiune care chipurile s-ar fi petrecut pe vremea regelui Pépin şi al lui Carol cel Mare, personajul principal poate fi împăratul Heraclie, cel care a intrat cu crucea în Ierusalim, punându-i-se pe seamă şi cucerirea Sfântului Mormânt şi isprava lui Godefroy de Bouillon, când sunt o groază de ani de la unul până la celălalt?”[146]. Va scrie despre modalitatea în care e corect să se construiască o operă scenică și Pierre Corneille (1606-1684): „această explicație a unității de acțiune nu vrea să spună că tragedia nu trebuie să arate la teatru decât o singură acțiune. Aceea pe care poetul o alege pentru subiectul său trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit; și aceste trei părți nu numai că sunt tot atâtea acțiuni care conduc la cea principală, dar, pe lângă acestea, fiecare dintre ele poate să conțină mai multe cu aceeași subordonare. Nu trebuie să existe decât o acțiune completă care să lase în liniște sufletul auditoriului”[147].

Toate căutările, numeroase și demne de toată lauda, ce au aparținut unor nume celebre ale culturii universale interesate de fenomenul teatral aveau să-și găsească o valoroasă împlinire în scrierea lui Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), poet și critic francez, supranumit *Legislatorul Parnasului*. Până la Boileau, regulile după care se construia opera de arta erau mai mult sau mai puțin clare; el, cu deosebită măsură și spirit critic constructiv avea să aducă „bunul simț” la rang de lege: „Luaţi bunul simţ

[146] Apud, Tonitza- Iordache, Michaela și George Banu – *Arta teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag.106
[147] Op.cit.pag.116

drept lege deşi până la el / Alunecos e drumul şi-i greu de mers spre ţel; / Puţin de se abate, se şi îneacă îndată. / Un singur drum urmează cinstita judecată”[148]. Foarte influențat de Horațiu care scria: „Vot de la toţi ia acel ce utilul cu dulcele-mbină/ Pe cititor desfătându-l şi tot deodată-nvăţându-l”[149], francezul va susține imbinarea frumuseții - ca scop artistic, cu utilitatea artei – ca sens al teatrului: „O lecţie ce muza vă dă şi-i de folos / Legaţi întotdeauna utilul de frumos”[150].

Dar cel mai important element ce trebuie analizat este stabilirea regulilor de creație. Astfel: regula verosimilității, regula bunei cuviințe, regula celor trei unități și puritatea genurilor au devenit norme ale literaturii clasice. Atunci când vorbim despre *regula verosimilității*, trebuie să spunem că, aşa cum am arătat deja, provine din gândirea aristoteliană; Boileau o susține și o transformă într-un fel de punct esențial de sprijin, conform căreia creația artistică nu trebuie să fie neapărat veridică, ea poate fi întruchiparea imaginației autorului, dar trebuie să se supună verosimilității; adică: „Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput, / Se-ntâmplă şi adevărul să fie greu crezut. / Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncântă: / Când spiritul meu crede, nimic nu îl frământă”[151].

Atunci când vorbea despre *regula bunului simț*, Boileau se referea la modalitatea de realizare a spectacolelor din punctul de vedere al receptării; mai exact avea o grijă deosebită pentru ca scenele violente, cu varsări de sânge, limbajul dur, sau alteori licențios, scenele ce puteau îndemna la fapte necuvincioase să nu devină obiect de interes pentru creatori. În plus, limba folosită trebuia să fie înnobilată, curățată de jargon, argou, particularități

[148] Boileau - *Arta poetică*, ESPLA, Buc.1957, pag. 30
[149] Apud, Tonitza- Iordache, Michaela şi George Banu – *Arta teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004, pag.93
[150] Boileau - *Arta poetică*, ESPLA, Buc.1957, pag. 79
[151] Op.cit.pag. 55

regionale sau cuvinte importate din alte limbi. Nu întâmplător, limba folosită de clasicii francezi, în special de Racine, a devenit „limba pură" franceză. E drept că începând cu jumătatea secolului al XX-lea, odată cu *Noua critică franceză*, s-a lansat un atac dur la folosirea limbii literare, considerată a fi devenit, între timp, „limbă moartă". Numai că, secole întregi de cultură, limba franceză a fost percepută ca un bastion al simțului artistic perfect.

Boileau mai susținea și *regula celor trei unități* referindu-se la: unitatea de acțiune (pentru genurile mari: tragedie, comedie și epopee), unitatea de timp și unitatea de spațiu (pentru genul dramatic). „Dar noi ce ne supunem la legea raţiunii, / Vrem arta să îndrepte şi mersul acţiunii; / Un loc, o zi anume şi un singur fapt deplin / Vor ţine pân' la urmă tot teatrul arhiplin"[152], susținea poetul francez scoțând în evidență faptul că o operă literară trebuie să urmeze o acțiune principală căreia i se pot subsuma o serie întreagă de acțiuni secundare; în plus, păstrarea timpului verosimil în care are loc acțiunea, precum și spațiul posibil, firesc în care să se desfăşoare aceasta sunt comandamente necesare pentru ca opera respectivă să fie considerată o adevărată creație.

Atunci când vorbește despre *puritatea genurilor*, Boileau are în vedere faptul că nu trebuie amestecate tragedia şi comedia, idila cu tragedia, ș.a. datorită faptului că fiecare din acestea au un ideal suprem și trebuie să se raporteze la operele de valoare ale genului respectiv. În plus, în cultura clasică se vehicula ideea că un creator nu poate avea mai multe talente, sau nu poate fi desăvârșit decât într-o direcție. „Adeseori un spirit prea îmbătat de sine/ Talentul şi putearea nu-şi cântăreşte bine"[153], spunea Boileau.

Desigur, odată cu trecerea timpului și cu dezvoltarea științelor și artelor în modernitate, modelul planurilor estetice multiple abordate de artişti

[152] Boileau - *Arta poetică*, ESPLA, Buc. 1957, pag. 54
[153] Op.cit.pag. 28

a devenit o țintă demnă de urmat. În epoca romantică, de plidă, aveau să apară Friedrich Schiller, poet, dramaturg și estetician, supranumit „prințul poeziei germane”, sau J.W.Goethe, poet, dramaturg, romancier, eseist, om de știință, fiind considerat a fi una dintre cele mai importante personalități ale culturii universale.

Dar nici în ceea ce privește Arta Actorului nu a mai rămas în vigoare împărțirea pe genuri (comedie, dramă, tragedie, vodevil, muzical) mergându-se permanent în căutarea „actorului total”, anume a creatorului ce poate aborda cât mai multe și mai diferite genuri de spectacole.

2.1. Parametri teatrali

Dacă în scrierea dramatică există, încă, regula celor trei unități, privitoare la acțiune, timp și spațiu, în procesul de creație al actorului, situația scenică se ghidează după un număr de ***parametri teatrali***. Numai cu ajutorul acestora actorul va putea răspunde concret și coerent la cele mai simple și, totodată, esențiale întrebări legate de timpul și spațiul în care urmează să se construiască acțiunea scenică. Prin urmare, înainte de orice analiză trebuie spus că parametri teatrali sunt:

- Unde
- De unde
- Când
- De când
- Ce
- De ce

Din această enumerare lipsesc: cum și cine. Vom vedea din ce motiv. Deocamdată trebuie să rămânem în sfera anunțată pentru a înțelege de ce sunt necesari parametri teatrali.

La o privire mai atentă putem observa că: unde și de unde se referă la determinanta spațială; când și de când, la cea temporală; iar ce și de ce, la acțiunea scenică. Și iată cum descoperim că și astăzi, în procesul de creație al actorului se păstrează *regula celor trei unități*! Prin urmare, pentru ca actorul să își clarifice parcursul în spațiul scenic trebuie să răspundă acestor trei coordonate de bază. Dar ce trebuie să facă concret pentru asta?

În școala noastră de teatru există numeroase exerciții care pun în valoare parametri teatrali. De obicei studiul începe cu coordonata spațială, anume cu ***unde***. Viola Spolin are o serie de exerciții[154] prin care stabileşte, modifică, combină, ș.a. posibilitățile de creare a spațiului. Un lucru foarte important trebuie specificat: pe scenă, spațiul creat poate fi... oriunde. Practic, limitarea soluțiilor este dată de... imaginația creatorului. Putem să propunem spectacole în orice loc din această lume, din spațiul cosmic, din univers, din lumea noastră, din altă lume, din realitate, din vis, din... Putem să ne transpunem în orice moment al vieții noastre în orice spațiu; putem crea adică orice conjunctură spațială, pentru că actorul *face să existe lucruri care nu există!* Dar pentru ca să se poata realiza acest ideal este necesar ca actorul să facă din nou, același drum pe care l-a urmat încă din primele zile de școală, adică atunci când a început să-și dezvolte aptitudinile specifice în procesul de cunoaștere și autocunoaștere necesar formării sale. Trebuie să se reîntoarcă la... *observare*; adică să facă un temeinic efort de observare a acelui spațiu pe care vrea să-l construiască. Apoi să detecteze cu *atenție* toate detaliile legate de acel spațiu. Acolo unde nu are toate datele necesare, poate face apel la *imaginație*. În construirea acestui nou spațiu va trebui să se

[154] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag 173-190

folosească de toate *simțurile* sale, pentru a putea să-și declanșeze, dacă e nevoie, *memoria asociativă* cea care îi poate da detalii importante despre felul în care s-a implicat afectivitatea sa în momentul în care s-a aflat real în acel spațiu sau, dacă nu a trăit real o experiență legată de locul respectiv, poate există ceva ce, prin asociere de idei, îi poate folosi. Iar cu *spontaneitate* și *libertate de creație* poate desăvârși propunerea sa legată de crearea acelui spațiu.

Același principiu se aplică și în cazul lui ***când***, adică a coordonatei temporale. Pașii sunt aceiași, punctul de concentrare este adăugarea timpului la spațiul creat; mai exact, studentul trebuie să știe dacă acțiunea are loc seara, dimineața, noaptea, dimineața foarte devreme, sau vara, toamna, etc. ori în timpul domniei lui Alexandru cel Mare, la curtea lui Ludovic al XIV-lea sau în Rusia începutului de secol al XX-lea.

Atenție: ne referim la momente de lucru în care studentul acționează, nu vorbește; și aceasta deoarece, tot ce se întâmplă până la acest moment al procesului de învățare al Artei Actorului se plasează *înaintea apariției replicii*. Așa se face că primele exerciții de determinare a parametrilor: unde și când sunt, de fapt... simple. Studenții lucrează la început individual, apoi în grup. De exemplu: un student își propune să construiască un spațiu, să zicem: o sală de tribunal. Pentru asta începe (la început cu obiectele mari și apoi cu cele mici, care se găsesc în spațiu) să așeze mesele din clasă, scaunele, catedra pe post de masa judecătorului, etc. Se poate folosi și de colegi pe care îi plasează în spațiu având rolul de jurați, polițiști, inculpați, rude, judecători, etc. Se plasează și pe el într-un rol și... exercițiul e gata. Atenție: colegii pot acționa în funcție de rolul lor, însă fără vorbe. Dar trebuie să-și găsească fiecare un motiv pentru care nu vorbesc (n.n. profesorul Cojar își avertiza mereu studenții asupra faptului că, la fel ca în viață, atunci când cineva nu vorbește pe scenă o face pentru un motiv

foarte puternic; altminteri, spectatorul poate înțelege doar două lucruri: fie că... așa e la teatru: ne facem că facem, fie că eroul nostru... are o problemă psihică).

Ar trebui să aflăm, imediat după plasarea în spațiu a studentului care a inițiat exercițiul, ***de unde*** vine el în acest spațiu; de exemplu: de acasă, de la spital, din concediu, din biroul șefului unde a fost certat, de la cimitir, etc.

În etapa a doua se poate introduce parametrul spațial. La sugestia inițiatorului, partenerii pot să propună ***de când*** așteaptă începutul ședinței, de când îl așteaptă pe judecător, judecătorul poate propune de când se judecă procesul, a câta înfățișare este, ș.a. Avem, deci, *unde* și *când*, *de unde* și *de când*. Și fără să ne dăm seama, s-a introdus aproape de la sine parametrul: ***ce***; anume acțiunea pe care o face studentul și apoi partenerii săi. Bineînțeles, acțiunea propusă se va face în funcție de timpul, spațiul și persoanele din jur. De exemplu: citește, în calitate de judecător, un material adus de un partener. Dar automat se va naște întrebarea: ***de ce*** face acea acțiune? Răspunsul va veni exact de la partener; căci acesta poate să-și ia rolul de inculpat, de avocat al apărării, de procuror, sau de unul dintre jurați. În funcție de ceea ce îi propune partenerul (Atenție: acțiunile partenerilor nu sunt dictate de studentul care a inițiat exercițiul, ci sunt propuse spontan de aceștia), actorul acționează: citește foaia până la sfârșit și își notează ceva pe ea, sau o răsfoiește și o dă la o parte, ori o aruncă la gunoi, ș.a. Dar va apărea și preocuparea pentru durata acțiunilor; de exemplu: dacă durează mult, i-au amorțit picioarele, îi e sete, îl doare capul, dacă mai puțin timp, e activ și vrea să termine repede ședința de judecată, ș.a.

Important este faptul că aceste exerciții se pot lucra pe etape, scotând în evidență, pe rând, câte un parametru teatral. Apoi, ele vor deveni din ce în ce mai complexe, răspunzând mai multor întrebări. Ideea principală

este că, întotdeauna într-o situație scenică oricât de complicată ar fi ea, actorul trebuie să aibă foarte clar în minte *toți acești parametri* și să răspundă prin acțiunile sale concret și coerent la aceste întrebări. Ca în toate jocurile teatrale, diferența între abordarea unui simplu exercițiu și un mare rol... nu există. Cu aceeași implicare, dorință de reușită și asumare a noii situații construite scenic cu care se învață studentul să lucreze în școală, va lucra și în teatru atunci când doar dificultatea situațiilor face diferența, precum și creșterea mizei conform ideii dramaturgice sau propunerii regizorale.

Spuneam în începutul capitolului că există doi parametri ce trebuie discutați separat. Să vedem ce se intâmplă cu: ***cum***. Profesorul Ion Cojar susținea că din limbajul oricărui actor din lume trebuie scos cuvântul „cum". „Să scoatem în afara legii pe *cum*!"[155] pentru că el îl face pe actor să se preocupe de felul în care este perceput de către colegi, iar acesta nu mai are preocuparea pentru rezolvarea efectivă a temei sale. Punctul de concentrare devine el-actorul în „vizorul" lui-spectatorul, căruia trebuie să-i placă și pentru care... se prepară într-un fel anume; spre deosebire de actorul care se ocupă de: *ce* și *de ce*, adică de încercarea de rezolvare concretă a temelor primite și a problemelor ivite. Există un exercițiu simplu care pune foarte bine în evidență acest aspect; este vorba despre „Paharul cu apă" (ce trebuie lucrat în cadrul exercițiilor *Atenția*): pe o masă se pune un pahar, o cană sau un lighean, pline „ochi" cu apă; studenții lucrează pe rând și trebuie să ducă paharul în celălalt colț al camerei și înapoi, fără să picure nicio picătură de apă. Atenție: este un exercițiu pentru „perfecționiști", căci paharul (recipientul) chiar trebuie să fie plin în așa fel încât să pară imposibilă transportarea lui, iar „nicio picătură de apă" devine echivalent cu un scop suprem. Se va vedea, odată ce este lucrat cu seriozitate și asumare a temei că

[155] Replică arhicunoscută, pe care profesorul Cojar o susținea des, în fața numeroșilor săi studenți

nimic nu e impsibil pe scenă; sunt numeroşi cei ce au reuşit să ducă paharul fără să verse apa, deşi trebuie să recunoaştem că numărul celor care nu au reuşit este... mult mai mare, dar în teatru e ca şi în viaţă: întotdeauna e loc de mai bine! Exerciţiul invită la atenţie concentrată din partea studenţilor care privesc şi, de asemenea, din partea celui ce lucrează. Conform principiului (moştenit din cultura antică greacă): „focul atrage foc, apa atrage apă, noi putem continua spunând: concentrarea atrage concentrare, atenţia atrage atenţie”[156], s-a constatat că în timpul exerciţiului dacă asistenţa participă în deplină linişte dar cu o implicare afectivă puternică, şansele de reuşită sunt mult mai mari. În acelaşi timp, părerea unanimă este că, studenţii nu-l privesc pe cel ce lucrează ci sunt concentraţi asupra paharului. Această observaţie s-ar putea traduce prin: spectatorul nu e atent la actor în sine, ci la actor în acţiune, la actorul care rezolvă teme. Ideea este că pe privitor nu-l interesează ***cum*** se prezintă actorul, ci ***ce*** şi ***de ce*** acţionează pe scenă. Şi dacă ne gândim că însăşi numele artei noastre provine de la act – acţiune şi nu de la a arăta, putem susţine fără teama de a greşi că scopul în Arta Actorului este: *a fi* şi *a face*, iar nu *a arăta*. Stanislavski spune: „Pe scenă trebuie să acţionezi. Acţiunea, activitatea stau la baza artei dramatice, a artei actorului. În greaca veche, termenul *dramă* însemna: acţiune care se desfăşoară. În limba latină îi corespunde termenul *actio*, acelaşi cuvânt de la a cărui rădăcină, *act*, s-au format şi termenii din limbajul nostru: activitate, actor, act. Aşadar, drama de pe scenă este o acţiune care se desfăşoară sub ochii noştri, iar actorul aflat pe scenă devine personaj”[157].

Stanislavski făcea şi o necesară lămurire privind acţiunea scenică atunci când susţinea că actorul trebuie să acţioneze şi interior, precum şi exterior. Lucru care înseamnă ca este foarte posibil ca, în diverse situaţii,

[156] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, Buc.1999
[157] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuşi*, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.94

actorul să nu facă nimic... aparent. Numai că atenție: „nimicul”, adică lipsa acțiunilor exterioare nu înseamnă o lipsă a acțiunilor interioare, o „stază”. Nicidecum; nemișcarea sau tăcerea pe scenă sunt momente în care actorul duce cu sine, cu gândurile sale, cu partenerii săi, cu lumea din jur, o adevărată luptă. Se spune, pe drept cuvânt, că marii actori sunt cei care știu să asculte; și se mai spune că tăcerea e o probă importantă pe care o trec, tot marii actori. Un exemplu ne stă la îndemână: regizoarea și profesoara Sanda Manu povestea despre George Constantin (unul dintre cei mai mari actori români) că prezenţa lui pe scenă, chiar şi fără cuvânt devenea majoră încât trebuia bine organizată; și aceasta deoarece: viața interioară pe care o trăia atât de intens în spațiul scenic, ducea la creații memorabile.

Viola Spolin a dezvoltat o întreagă serie de exerciții destinate *tăcerii* și *nemișcării* pe scenă susținând că: „actorul trebuie să se concentreze asupra tăcerii ca atare, învățând să comunice tăcând. Adevărata tăcere creează deschidere către parteneri și un flux de energie foarte evidentă, permițându-le să ajungă la resurse personale mai profunde. Aceste exerciții, făcute cu un grup avansat de studenți, aduc deseori o claritate supranaturală a comunicării non-verbale”[158]. Iar despre nemișcare, profesoara americană spunea că este „staticul utilizat în mod dinamic”[159]. Putem trage concluzia că acțiunea interioară, profundă este esențială în existența scenică a actorului. Și atenție: ea se face simțită și în situația acțiunii exterioare, precum și în cazul celei interioare. Iar in acest context, actorul trebuie să fie preocupat să se ghideze, în mișcarea sa (interioară și exterioară) de parametri teatrali, să-și rezolve temele și problemele ivite pe scenă, dar nicidecum să caute „împachetarea” într-o anumită formă anume a prezenței sale, din dorința de a se face „plăcut” spectatorului.

[158] Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, Buc.2008, pag. 234-238
[159] Op.cit. pag. 235

Într-adevăr, în mod paradoxal, o artă „de arătare” așa cum este Arta Actorului, de prezentare în public nu trebuie să se preocupe (în faza de pregătire și, apoi, elaborare a rolului) de problema receptării. Ci doar de procesul de creație artistică din cadrul atelierului de lucru. „Important este procesul nu succesul” susțineau Viola Spolin și Ion Cojar, dar și mulți alți practicieni și teoreticieni teatrali. ***Scopul actorului nu este cum face, ci ce și de ce face!*** Putem considera, în teatru, această expresie ca pe un postulat.

2.1.1. Eu – în situația dată

Din punctul de vedere al parametrului ***cine*** trebuie să analizăm în detaliu un aspect esențial în Arta Actorului.

În toate exercițiile ce pun în valoare parametri teatrali atât de importanți în creația scenică a actorului se poate pune întrebarea firească: cine face acțiunea? Dacă actorul capătă un rol anume, înseamnă că el trebuie să „intre în pielea altcuiva”, adică să „devină altceva și altcineva”? Nimic mai greșit! Pe scenă se urcă și construiește o altă realitate actorul=om. Adică, acel om care deținând, experimentând și dezvoltând aptitudinile specifice artei sale își poate asuma acea nouă realitate. Dar întotdeauna va fi: el-omul-actor. Traseul procesului de creație artistică nu poate niciodată pleca din alt punct de pornire. De aceea, de fiecare dată profesorul de actorie va face specificația: *Tu- în situația dată*, și nicidecum tu-imaginându-ți cum ar face altcineva în aceasta situație. Sau mai clar: ce-ai face tu, în situația dată.

Din punctul de vedere al psihologiei explicația s-a dat deja în această lucrare, în capitolul destinat Empatiei. Atunci vorbeam despre faptul că, pentru ca procesul psihic de „identificare” cu altă persoană să se poată realiza, trebuie doar ca prin intermediul imaginației să ne plasăm în centrul

acțiunii pe care o auzim povestită, sau o vedem trăită de altcineva. În acel moment neuronii oglindă se mobilizează și preiau informația pe care o duc către creier insoțită de reprezentările necesare, în care subiectul nu mai e cel adevărat, ci chiar noi. Prin urmare, procesul empatic cere, de la sine, transformarea personajului principal din obiectiv în subiectiv; sau mai clar, eu-actor sunt plasat în centrul situației trăită de altcineva.

Desigur, în acest caz procesul de empatie se produce la nivelul relației: actor-situație-rol. Numai că, urmând acelaşi procedeu se va produce și la nivelul relației rol-situație-spectator, unde, pe acelaşi traseu, spectatorul se va plasa în centrul povestirii pe care o vede pe scenă. Urmarea va fi uşor de intuit: privitorul se va recunoaşte în universul scenic, va rezona cu drama eroului sau va râde copios de sine şi de semenii săi pe care-i va vedea pe scenă ca în oglindă.

Din toata această demonstrație rezultă un adevăr incontestabil: în procesul de creație actoricească parametrul ***cine*** va fi întotdeauna: ***eu – în situația dată***.

2.1.2. Ce-ar fi dacă... – principiu fundamental în Arta Actorului

Odată ce am aflat care sunt parametri teatrali şi am înțeles că singurul în măsură să hotărască și să decidă construcția existenței sale scenice este doar omul-actor se poate naşte o întrebare onestă: Dar dacă totul depinde de mine, iar eu nu am trăit întâmplările şi faptele despre care vorbeşte dramaturgul, sau pe care mi le imaginez eu şi vreau să le construiesc pe scenă... pot eu să mă descurc? Căci, chiar dacă eu-actorul-om ating corect și conștiincios toți parametri teatrali, nimeni nu-mi garantează că

voi putea „să simt” emoția și trăirea adevărată și adecvată, la momentele în care acestea trebuie să-și facă apariția! Răspunsul ține de un principiu enunțat de profesorul Stanislavski și intitulat: *magicul dacă*.

În așa numita „Biblie a actorului”, anume volumul *Munca actorului cu sine însuși*, Stanislavski povestește[160], la un moment dat, cum una dintre eleve (Maloletkova) a primit o temă de studiu: să-și imagineze că părinții nu mai au bani să-i plătească cursurile de actorie iar ca să nu renunțe, o prietenă bogată îi aduce o agrafă prețioasă, pe care să o vândă ca să facă rost de bani; fata refuză, dar după îndelungate insistențe, acceptă. Numai că, în timpul în care și-a condus prietena, din camera ei a dispărut obiectul. Tema pe care a primit-o era, în esență simplă: caută agrafa, căci de ea depinde viitorul tău!

Numai că eleva a început exercițiul „arătând” asistenței disperarea sa, a căutat fugitiv agrafa (convinsă, de fapt, că nu e) și a fugit spre culise „strângându-și convulsiv mâinile la piept, gest care, evident, era menit să exprime tragismul situației”[161]. A urmat însă o întrebare simplă a profesorului: Dar unde e agrafa? Fata s-a mirat: „Ah, da, a zis ea, am și uitat de agrafă...”. Lucru care însemna foarte clar faptul că eleva nici nu s-a preocupat de rezolvarea temei primite, ci de... felul în care ar trebui să se „arate” cât mai bine și credibil asistenței. Stanislavski notează faptul că, după acest episod a urmat un altul în care tânăra chiar a început să caute cu adevărat obiectul respectiv; negăsindu-l a devenit cu adevărat tulburată, preocupată de ceva, neliniștită, „stătea încremenită, cu ochii ațintiți în gol. Noi o urmăream cu sufletul la gură, uitând să mai respirăm”[162]. Din acest exercițiu se pot trage mai multe concluzii.

Prima este legată de faptul că, atunci când actorul își rezolva *tema* pe care a primit-o acționând cu scopul de a rezolva *problemele* ivite în

[160] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.95
[161] Op.cit.pag.96
[162] Op.cit.pag.97

situația creată și își urmărește *scopul* în funcție de *sarcinile* ce derivă tocmai din tema primită, în mod miraculos... asistența uită să mai respire. Desigur, nu ne interesează felul în care suntem receptați, dar observăm faptul că un exercițiu împlinit este atunci când acțiunile la care recurge actorul, dictate de situația creată, sunt adevărate, firești, necesare, aducând cu ele reacții organice ale actorului.

O a doua observație trebuie făcută cu referință la trăirile interioare. Actorii caută mereu să... li se întâmple lucruri ce țin de afecte. E normal pentru că o trăire organică determină „sensibilizarea" spectatorului (am arătat de ce, în capitolul destinat *Empatiei*). Numai că, atât psihologii cât și teoreticienii teatrului susțin, pe drept cuvânt, că nu se pot comanda sentimente și stări emoționale. Ele, însă, se pot provoca ***dacă*** actorul, tot prin procesul empatic „se pune în situația" respectivă. Stanislavski a numit acest principiu: magicul dacă. Iată ce spune: „El provoacă în artist o activitate interioară și exterioară și reușește fără efort, în mod firesc. Cuvântul „dacă" este un impuls, un stimul al activității noastre creatoare interioare. Chiar a meritat să vă spuneți vouă înșivă: Ce-aș face și cum aș proceda, dacă născocirea cu nebunul (n.n. alt exercițiu) s-ar dovedi adevărată? Și în acel moment în voi s-a născut activitatea. În locul unui simplu răspuns la întrebarea pusă, potrivit caracteristicilor firii voastre actoricești, în voi a apărut dorința de a acționa. Sub presiunea ei, nu v-ați mai putut stăpâni și ați început să îndepliniți sarcina ce vi se pusese în față. Astfel, sentimentul real omenesc, v-a condus acțiunile ca și cum acest lucru s-ar fi întâmplat în viața reală"[163]. Acest principiu esențial în Arta Actorului se poate face cu ajutorul empatiei. Am vorbit pe larg despre subiect, dar este necesar să ne amintim mereu că, numai cu ajutorul asocierii de senzații, percepții și reprezentări putem să înțelegem organic ce se întâmplă cu un alt om într-o situație dată.

[163] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed.Nemira, Buc.2013, pag.114

Și cum spuneam că la teatru parametrul *cine* este intotdeauna *eu-în situația dată*, pentru ca acest deziderat să se împlinească este nevoie de asumarea noii realități prin *magicul dacă.* Doar parcurgând drumul prin care neuronii-oglindă sunt activați, putem ajunge la o existență scenică reală și semnificativă. „Iată o calitate extrem de importantă a cuvântului „dacă". O calitate care îl apropie de unul dintre principiile de bază ale curentului nostru artistic, ce constă în *caracterul activ și eficient al creației și al artei*"[164].

2.2. Gestul psihologic (G.P.)

Ideea gestului psihologic provine din teoria unui foarte important actor și profesor american de origine rusă: Michael Cehov[165]. În volumul *Către actor*i găsim un foarte interesant capitol intitulat chiar „Gestul psihologic". Inspirat de motto-ul lui Leonardo da Vinci: „Sufletul dorește conviețuirea cu trupul, pentru că fără membrele acestuia n-ar putea nici acționa, nici simți"[166], profesorul dezvoltă o tehnică deosebit de interesantă de declanșare a motivației interioare a actorului. Ideea este că, atunci când un actor face o mișcare (acțiune, gest) puternică, bine definită și, atenție!, repetitivă va descoperi cum încet, încet acțiunea aceasta va „deștepta" voința sau o aspirație concretă a actorului. Mai exact, chiar dacă la început mișcarea pare mecanică, nenecesară, neorganică, odată ce este folosită cu convingere

[164] Op.cit. pag.114
[165] **Mihail Alexandrovici Cehov** (1891 Petersburg – 1955 Beverly Hills) a fost actor, regizor și profesor de arta actorului; nepot de frate al dramaturgului A.P.Cehov. Printre elevii săi americani se numără Anthony Quinn, Clint Eastwood, Marlyn Monroe și Yul Brynner. Johnny Deep și Anthony Hopkins au recunoscut ca au fost influențați în carieră de metoda lui Cehov.
[166] Cehov, Michael – *Către actori*, mat.dactilografiat Bibl.UNATC, pag.57

și ritm susținut ea are puterea să modifice interior actorul. Cehov spune: „Putem spune că forța mișcării agită puterea de voință în general; felul mișcării deșteaptă în noi dorința corespunzătoare definită, iar calitatea aceleiași mișcări scoate la iveală simțăminte”[167].

Exercițiul pe care îl propunem tinerilor studenți este inspirat din tehinca lui Cehov, deși nu păstrează întocmai traseul inițial. Astfel, propunem spre lucru un exercițiu devenit (deja) celebru: *împinsul pereților*[168]. Să-l analizăm.

Fiecare dintre studenți este invitat să-și aleagă, în spațiul clasei, o zonă... dintr-un perete. Studenții pot sta alături dar la distanță destul de mare, ca să nu se lovească între ei. Tema care se dă este simplă: împingeți peretele cu toată forța pe care o aveți și cu convingerea că acțiunea voastră este eficientă, adică aveți puterea să dizlocați peretele; găsiți mai multe poziții; încercați mai multe posibilități care să fie din ce în ce mai eficiente; relaxați mușchii și încercați din nou; veți găsi, până la urmă, o poziție în care eficiența voastră e maximă, puterea e deplină; încă un pas și... cedează peretele. În acest moment de maximă amplitudine vine indicația profesorului: faceți un stop și analizați interior și exterior trupul vostru. Stopul nu se referă la „stază” adică relaxare interioară și păstrare doar a formei exterioare ci un *stop în acțiune* adică din punctul de vedere al interiorului, voința și musculatura lucrează în continuare, iar din punctul de vedere al exteriorului, corpul nu se mai mișcă. Studentul este, deci, invitat să facă un examen complet și concret al propriei sale ființe implicată într-o acțiune majoră; de la vârful firelor de păr, până la tălpile picioarelor, el trebuie să știe exact cine, unde, cât și cum acționează. Ce părți dor, ce mușchi sunt foarte încordați, unde se simte durerea cea mai mare, care zonă a

[167] Cehov, Michael – *Către actori*, mat.dactilografiat Bibl.UNATC, pag.57
[168] Profesorul Ion Cojar obișnuia să-l lucreze, foarte serios, cu fiecare generație de studenți.

tălpilor este în contact cu podeaua, unde şi câtă durere se simte acolo; care părți ale mâinilor sunt în contact cu peretele, unde şi câtă durere se simte, etc. După un moment necesar de relaxare, studentul reia exercițiul *refăcând* același traseu și aceeași poziție pe care a mers în momentele anterioare. Finalitatea este: ajungerea în acel punct considerat a fi de amplitudine maximă, pe care îl putem numi: *gest psihologic (G.P.).* Dacă drumul până acum a fost făcut corect, se poate trece la etapa a doua: *refacerea la panou*.

În acest scop, profesorul va aduce în clasă un panou din pânză sau hârtie. Tema este: studentul trebuie să refacă același drum pentru a ajunge la gestul psihologic, de această dată, la panou. Prin urmare, nici măcar nu va atinge panoul... căci acesta cade la cea mai ușoară pală de vânt... Ce poate să facă, însă? *Să refacă din punctul de vedere al traseului interior şi exterior tot drumul parcurs către ajungerea la gestul psihologic!* Se poate naşte întrebarea: Dar asta nu înseamnă... minciună? Oare nu înseamnă „că mă fac", că refac? Răspunsul este: dacă drumul este la fel de cinstit, corect şi asumat ca prima dată, gestul psihologic poate fi atins; iar, privit din exterior, se va vedea exact ca în situația primei etape, adică la perete. Numai că, cel mai corect critic este chiar studentul în sine care va mărturisi singur: nu mă cred, nu am reuşit să refac drumul concret. Atunci vine indicația profesorului: mergi la perete din nou!

Ce învățăm din acest exercițiu? În primul rând ce înseamnă ***asumarea unei teme*** date pe scenă. Şi anume faptul că, în Arta Actorului, drumul pe care porneşte acesta nu se poate urma fără implicare intelectuală, psiho-motorie, afectivă şi volițională, fără covingerea că fiecare pas câştigat duce către descoperirea şi dezvăluirea aptitudinilor specifice artei noastre. Apoi, stabilirea şi regăsirea gestului psihologic duc către împlinirea unui important deziderat în Arta Actorului: ***refacerea***; ceea ce înseamnă posibilitatea actorului de a „renaşte", „reclădi", „recrea", seară de seară,

universul construit în repetiții. De multe ori, chiar în cadrul exercițiilor simple, se nasc momente deosebite, unice, impresionante, surprinzătoare, în care, spre deliciul întregii echipe, toată lumea „simte” că a lucrat creativ; că a dat viață unor clipe miraculoase. Numai că, spre tristețea tuturor vine întrebarea: am mai putea noi să refacem acest moment? Răspunsul e da! Se poate reface, dacă se trece exact prin aceiași pași și anume dacă, în momentele de maximă împlinire și bucurie creatoare, actorii nu s-ar mulțumi să se entuziasmeze și să se aplaude unii pe alții, ci ar spune: „Stop! Acesta este un G.P. Să-l analizăm și să-l reținem cu toți! Și apoi: hai să-l refacem!”. În felul acesta, drumul către reconstruirea realității în spațiul scenic nu va deveni un vis supus hazardului, ci chiar un fapt artistic notabil.

Un alt exercițiu ce pune în evidență gestul psihologic este: *drumul cu obstacole.* Să-l analizăm.

În mijlocul clasei se vor plasa multe obiecte mari și mici: mese, foarte multe scaune, cuiere, etc. ce se așează astfel încât să formeze o „blocadă”; profesorul, împreună cu asistentul său vor avea grijă să existe cât mai puține locuri libere prin care să se poată trece dintr-o parte în alta a clasei (în limbaj popular, le vor pune „claie peste grămadă”). Studenții sunt amplasați într-o parte a clasei. Se va da tema: nu vă aproipați prea mult de obstacole, nu le atingeți, studiați foarte bine toate zonele prin care ar fi posibil să treceți dincolo. Apoi încercați să „străpungeți zidul” fără să dărâmați vreun obiect. Dacă cineva mișcă și dărâmă vreun obstacol, toți studenții o iau de la capăt. O altă indicație importantă este că, deși lucrează în grup, fiecare trebuie să știe, clipă de clipă, pas de pas, care a fost drumul său, pe unde a trecut, cu cine s-a intersectat, pe cine a ajutat, cine l-a ajutat și când, etc. La anumite momente, profesorul va spune: „Stop! G.P.1”. Studenții se opresc și se analizează interior și exterior cu aceeași precizie ca la exercitiul cu peretele. Apoi drumul continuă. Profesorul va împărți traseul

(care începe când pornește primul student și trece ultimul) în mai multe G.P.-uri. Dacă toți studenții au ajuns cu bine în partea cealaltă și nu au mișcat, dărâmat vreun obiect se poate trece la etapa a doua.

Studenții revin (fie pe ușă, în cazul în care clasa are două intrări, fie se lasă de la început un spațiu liber de circulație pe lângă un perete) în partea în care au stat de la început. Tema a doua: *refaceți exact drumul* parcurs prima dată, în aceeași ordine, aceiași pași și aceleași G.P.-uri. Important este ca, odată ajuns în G.P., studenții să se oprească și să verifice dacă partenerii lor au ajuns exact în același loc, deci au respectat drumul și au mers în același ritm. Dacă cineva greșește, tot grupul ia exercițiul de la capăt, pentru că fiecare individ este într-o totală dependență de partenerii săi; căci împreună cu ei a construit traseul, și-a stabilit reperele și G.P.-urile.

Atenție: exercițiul se desfășoară în deplină liniște; nimeni nu vorbește nimic, comunicând doar prin ochi și simțindu-se unii pe alții!

Etapa a treia este, evident, cea mai complicată: se va reface același drum, dar *prin întuneric*. Din când în când, profesorul va aprinde lumina, verificând dacă studenții păstrează traseul și ritmul. Interesant este că prin întuneric, atunci când au ajuns în G.P.-uri se face deodată liniște deplină. Este semnul că grupul lucrează corect. Această etapă presupune aplicarea și a exercițiilor dedicate *senzorialității conștiente*, prin faptul că actorii lucrează folosindu-se, în absența văzului, de celelalte simțuri.

Utilizarea gestului psihologic în Arta Actorului aduce cu sine dobândirea a două puncte de mare interes pentru procesul de creație: *asumarea* și *refacerea*. Fără acestea, existența scenică devine neutră, neinteresantă și nesemnificativă. Pentru ca prezența operei create de viul actorului să fie unică, interesantă și plină de semnificații se presupune că pentru actor în sine, drumul nu poate fi decât într-o continuă căutare, în care funcțiile sale psihice și fizice să participe deplin. Însă, despre asumare și

refacere vom vorbi mult mai detaliat în volumul al doilea al Cursului de Arta Actorului.

2.3. Cunoașterea Mecanismului logic specific

Este foarte interesantă viziunea profesorului Ion Cojar privitoare la coexistența rațiunii și simțirii în spațiul creației artistice. Contrar ideii logicii clasice (ce admitea dihotomia: ori raţiune, ori simţire), arta actorului implică, în acelaşi timp, şi gândirea şi emoția. Și profesorul mergea mai departe susținând că actorul în momentul creaţiei autentice este o persoană cu două sau mai multe identităţi. Deci, principiul fondator al artei actorului este mentalitatea care funcţionează pe baza schemei logice multivalente care acceptă şi explică logic, coerent, natura multiplă, polivalentă a actorului autentic. El este creatorul şi opera sa, în acelaşi timp; este actorul (persoana civilă), dar şi personajul (al carui concept, mod de a gândi, și l-a asumat). Cât anume din comportament aparţine unuia sau celuilalt nu poate fi stabilit cu precizie, ba chiar devine o unitate, o totalitate ireductibilă, care nu mai poate fi demontată.

După cum descrie profesorul de arta actorului Ion Cojar în cartea *O poetică a artei actorului*, fenomenul creaţiei specifice a actorului: „este un mod de a gândi. Arta actorului este în primul rând un mecanism logic specific. Abia în ordine secundă arta actorului e un mod de <a face>”[169].

Actorul este cel care actualizează potenţialităţi virtuale latente, din sfera posibilului propriei sale individualităţi polifonice. În teatru, actorul „autentic” înfăptuieşte, realizează, aduce în sfera realului ceea ce e doar

[169]Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, Buc.1998, pag.39

potenţial. „Personajul din textul dramatic este un model posibil ce ni se comunică prin semne literale, deci nu e decât un sistem semiotic. Pentru a deveni un sistem material, viu, acesta trebuie creat, întruchipat, adus în actualitate”[170] scrie Ion Cojar; altfel spus actualizarea este acţiunea specifică, procesul înfăptuit de actor sau, mai precis, fenomenul care se petrece cu propria sa fiinţă. Arta actorului se află în raport direct şi strict atât cu fiinţarea, cât şi cu transformarea.

Deosebirea între adevăr şi fals, în arta actorului autentic constă în diferenţa netă dintre „a fi” sau „a nu fi” în interiorul unui proces esenţial. „Artistul - odată ce şi-a oferit instrumentele gândirii şi simţirii, întreg aparatul senzorial, prin transferul de concepte de la el la personaj cu ajutorul imaginaţiei substitutive – nu mai are practic cu ce opera pentru a putea corecta, îmbunătăţi actele, gesturile, comportamentele pe întreg traseul existenţial al personajului asumat, decât cu riscul de a rupe lanţul procesului creator”[171]. Repetarea aidoma, identică a trăirilor și reacților pe scenă nu duce la un proces artistic real. Fiecare „reluare” trebuie să fie un parcurs nou, o refacere a unui drum al descoperirilor. Actorul care se bazează pe repetarea mecanică, pe stereotipie, va ajunge să se mintă pe sine, nefolosindu-și, de fapt, propriile valențe creatoare. În plus, imitaţia, copierea şi reproducerea mecanică, după modele anterioare, nu pot avea ca rezultat un produs artistic voloros.

Universul trăirilor interioare al personajelor nu poate fi cunoscut în esenţă decât prin experimentare proprie. Este singurul drum pe care poate merge un actor autentic. Sacrificiul experimentării prin sine trebuie să se producă de fiecare dată, cu fiecare exerciţiu, pentru că descoperirea altor identităţi sau structuri umane, pe care e chemat să şi le asume şi cărora să li

[170] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, Buc.1998
[171] Op.cit.

se substituie, nu se realizează decât, paradoxal, prin propria sa individualitate, prin propria sa „totalitate" psihosomatică, prin propria identitate, susţine profesorul Ion Cojar.

Fenomenul aducerii în actualitate a unuia din ego-urile necunoscute dar posibile ale omului actor se constituie în componenta miraculoasă a actului scenic autentic.

Chiar dacă teatrul este, în sine, o convenţie, iar lumea construită pe scenă este fictivă, prin arta actorului autentic, acestea se transformă sub ochii noştri în adevăruri semnificative; şi chiar mai mult, personajele ce prind viață pe scenă dezvăluie realități psihologice posibile.

Cuvântul a imbogăţit arta actorului cu cultură, dar a îndepărtat-o de propria ei esenţă, căci la baza acesteia stau mijloacele de expresie şi comunicare nonverbale. Un plus de teoretizare duce, în unele cazuri, la demontarea procesului de creaţie până la neputinţa de a mai regăsi unitatea generatoare a spontaneităţii iniţiale. Cenzura excesivă a raţiunii poate deregla echilibrul fenomenelor vii, a reglării comportamentului actorului până la atenuarea subiectivităţii, a particularităţilor naturale specifice, care asigură originalitatea, unicitatea fiecărui individ, susține Ion Cojar.

Arta Actorului nu se rezumă la „spunerea unui text", ci la descoperirea și actualizarea propriilor posibilități existențiale în diferite situații de viață, precis individualizate, precum şi în manifestarea fizică și intelectuală, ce devine semnificativă prin aportul trăirilor psihice. „Arta actorului e invenţie şi descoperire, e ficţiune şi în acelaşi timp adevăr. Geniul actorului nu inventează doar, ci descoperă, nu compune din părţi, nu aranjează, ci dezvăluie, actualizează potenţialităţi preexistente şi inepuizabile din el"[172] spune profesorul Cojar; aceasta înseamnă că arta actorului autentic oferă posibilitatea de redescoperire a unui adevăr elementar, şi anume că

[172] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, Buc.1998

omul poartă în el premisele teatralităţii prin însăşi alcătuirea sa contradictorie, la toate nivelurile, psihic, somatic şi fizic.

Discutând despre efortul pe care actorul trebuie să-l facă pentru a ajunge la un „celălalt" (personajul pe care dramaturgul îl sugerează doar), profesorul Ion Cojar afirmă că drumul spre „el – personajul" trece prin mine (actorul) însumi; căci în momentul în care mă găsesc pe mine (adică devin eu, cel inconfundabil), pot fi şi „ceilalţi" (mulţi?, puţini?) posibili din mine. Numai asumându-mă întâi pe mine, îmi asum şi dimensiunile „celuilalt" spre care mă îndrept. În fond, scrie profesorul Ion Cojar, toate personajele sunt în noi înşine şi (n.b.) drumul spre ele are trei borne distincte, dar care (paradoxal) se întrepătrund: Eu în situaţii date; Eu în procesul aflării rostului, rolului meu în convenţia scenică; Eu devenit personaj prin substituire, dar după asumarea conceptului, a mecanismului logic specific al personajului.

Exerciţiul ce poartă numele generic *Animale*, face parte din grupul de exerciţii ce au ca scop cunoaşterea mecanismului logic specific al personajului. Se lucrează împreună cu exerciţiile: *om cu caracter de animal*, *Concept* şi *Interviu*.

În accepţiunea orientărilor moderne în teatru, Conceptul este elementul integrator în care putem găsi tiparul genetic al personajului. Fiind un „element prin definiţie static"[173], conceptul utilizează un ansamblu acţional numit mentalitate; datorită lui, rigorile conceptului prind contur. Ansamblul acela acţional numit „mentalitate" face să „capete viaţă" mecanismul logic specific.

Găsirea, definirea coordonatelor conceptului conduc actorul – creator spre stabilirea dimensiunilor personajului.

[173] Lupasco, Stephane – „Logica dinamică a contradictoriului", Ed. Politică, Buc.1982, pag.130 și urm.

Dar caracterul cvasi-stabil al vieţii psihice individuale face ca un concept exact, fix al personajului să fie imposibil de stabilit. Iar aceasta deoarece conceptul este, în optica lui Stephane Lupasco, posesorul unei paradoxale „mişcări staţionare". Această idee înseamnă că, de fapt, conceptul este potenţial dinamic. În cartea sa *O poetică...* profesorul Ion Cojar notează „Fenomenele psihice nu au dezvoltare liniară, nu au întotdeauna motivaţii, cauze pe care să le putem stabili"[174].

În această etapă intervine destul de pregnant dimensiunea interioară a actorului cu posibila sa inconsecvenţă, sensibilitatea sa, aria culturii generale, motivaţia, atitudinea faţă de creaţia artistică, ş.a. Acestea toate pot determina aflarea unui mecanism logic specific al personajului, posibil diferit de la individ la individ. „*Interviul* este, de asemenea, un tip de exerciţiu prin care se poate controla gradul de asumare a persoanei substituite de actor. Tiparul genetic al personajului este *conceptul*, logica intimă specifică a personajului în care s-a convertit logica autorului"[175].

Acest tip de exerciţii de „concept", de descoperire şi însuşire a mecanismului logic specific al personajelor, se aplică şi studiind animale.

Structura de bază a exerciţiului cuprinde două etape: studierea în amănunt a comportamentului unui animal (la alegerea studentului), urmărind descoperirea, înţelegerea tipului de gândire, de acţiune (fie în situaţii limită, tensionate, fie în stări relaxante), de relaţie cu celelalte animale (fie din aceaşi rasă, fie din regnuri diferite); descoperirea posibilităţilor de existenţă în medii variate. A doua etapă presupune prezentarea în cadrul atelierului de lucru a temei studiate; studentul este invitat ca pe baza asumării mecanismului logic specific animalului să se substituie acestuia.

[174] Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, Buc.1998 , pag.135
[175] Op.cit., pag.134

Scopul principal al acestui exerciţiu este ca studentul – actor să înţeleagă diferenţa netă dintre încercarea de substituire prin asumare şi tentaţia de imitare.

Vom face următoarea remarcă: dacă punem studenţii să se gândească la un animal, un câine de ex., fiecare nu va vedea un câine în general, ci îl va particulariza în funcţie de propria experienţă, în funcție de proprile reprezentări. Aşa se face că fiecare student actor se va gândi la o anumită rasă, conformaţie a corpului, etc. În acest moment „conceptul câine" devine dinamic şi diferit de la un student la alt student.

Toate aceste exerciţii se subsumează principiului integrator al lui Stanislavski: „De la adevărul exterior al vieţii trupului la adevărul interior al vieţii spiritului"[176]. Dar ce înseamnă „adevărul exterior al virţii trupului", realitatea; cum cunoaştem realitatea şi cum o transformăm în „noua realitate a vieţii spiritului"?

După părerea lui Stanislavski, adevărul se află în cele mai ascunse adâncimi ale sufletului actorului. Numai în acest fel, adevărul expus, prezentat, va răscoli emoţia prin neprevăzut, prin legătura cu străfundurile uitate ale trecutului, prin jalonarea celor care vor veni şi prin logica inedită a vieţii, chiar dacă în aparenţă, nu are sens manifest.

În fiecare seară vor fi şanse de a emoţiona spectatorul, dar de fiecare dată va fi altfel, va fi altceva. De ce? Pentru că în fiecare seară, pe alte căi lăuntrice ale conştientului se va pătrunde în subconştient; drumul acesta (greu şi imprevizibil) formează bazele adevărate ale artei dramatice. Se poate afirma că în aceasta constă deosebirea esenţială dintre actori şi artizani, cei din urmă creează numai dacă sunt bine îndrumaţi şi mult inspiraţi, pe când actorii trebuie să îşi filtreze inspiraţia şi, conştientizându-şi

[176] Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuşi*, Ed.Nemira, Buc.2013

trăirile şi comportamentele, să pătrundă în zona (ciudată şi vastă) a subconştientului, „ieşind" altfel spre public, cu alte "haine"; abia în acest moment va fi credibil şi aplaudat. Căci spectatorul nu vrea (atât de mult) să-şi vadă pe scenă chipul propriu în autentica lui imagine, ci dimensiunea lăuntrică pe care de-abia o bănuieşte şi de care – poate – se şi teme.

În domeniul psihic al vieţii de creaţie, se poate spune că toţi actorii se hrănesc din impresiile şi senzaţiile pe care le conservă în memoria lor afectivă sau intelectuală. Toate acestea sunt prelucrate în subconştient cu ajutorul fanteziei lor artistice. Este o muncă migăloasă de transfigurare, care duce (într-un final reuşit) la formarea unei imagini estetice. La nivelul fiecărui actor, adevărata dimensiune supra-conştientă a creaţiei are toate şansele să rămână o taină greu de dezlegat, căci nu atât creionarea, întruchiparea, prezentarea unui personaj literar este interesantă, ci felul în care acesta „porneşte" din actor şi ni se înfăţişează la un moment dat, într-un spectacol, într-un anumit moment al acestuia, într-o anume seară… Există şi şansa ca în altă seară, în acelaşi spectacol, actorul care întruchipează acelaşi personaj literar, să găsească alte soluţii, să aibă alte reacţii, surprinzătoare chiar şi pentru el. Depinde de cât de mult sunt prezenţi stimulii creatori inconştienţi. Iar aceasta deoarece actul creaţiei este nesfârşit şi veşnic.

Baza sistemului stanislavskian constă, după cum el însuşi declară, în punerea în valoare a naturii organice a actorului. În esenţă, principiul stanislavskian presupune o profundă cunoaştere a realităţii imediate, iar după decodificarea oricărei situaţii dramatice, o asumare a acesteia pornind de la real, aşa încât, spectacolul de teatru să nu devină o iluzie, ci o altă realitate.

Toate exerciţiile de cunoaştere a realităţii presupun exerciţii de reactivare a simţurilor (gust, văz, miros, auz, pipăit), de integrare în grup, de atenţie, de reacţie, de memorie, de studiu şi lucru cu obiecte şi de „studiu al animalelor".

Dar ce drum alegem în studierea animalelor, în înţelegerea şi apoi în asumarea mecanismului logic specific al acestora? Există un singur drum critic: drumul cunoaşterii. Dar dacă ne gândim la cunoaştere va trebui să precizăm că este vorba, în esenţă, de două faţete ale cunoaşterii: cea ştiinţifică şi cunoaşterea artistică.

Înainte de orice abordare trebuie să amintim o idee aflată de multă vreme în gândirea filosofică: în relaţia Eu-lui (adică subiectul, persoana) cu Noneu-l (adică lumea obiectivă) singurul direct activ este Eu-l, pentru că el este Conştiinţa; dar o conştiinţă rezultată în urma acţiunii (voite sau nu) a lumii din afară. În această acţiune Eu-l îşi impune voinţa, atitudinile, conceptele, trăirile interioare, inserându-le într-o realitate pe care şi-o clădeşte după planurile sale, prin acţiune practică.

Şi iată cum se întemeiază cele două domenii inseparabile ale existenţei fiinţei umane: domeniul teoretic şi domeniul practic. Căci atunci când zicem „Eu-l delimitează Noneu-l” ne gândim la practică, iar când spunem „Noneu-l determină şi limitează Eu-l” ne referim la domeniul teoretic. Dar Noneu-l este un produs rezultat din demersurile multiple ale Eu-lui, iar practica, activitatea şi deci libertatea fundamentează latura teoretică a existenţei, transformând-o în act de cunoaştere; numai că astfel, se ajunge la un paradox: deoarece urmăreşte asimilarea realului, orice act de cunoaştere „desfiinţează”, de fapt, realul; pentru că îl mută din afară în interiorul individului. Un fel de a vorbi, desigur, căci fără a observa, analiza, sintetiza etc. informaţiile obţinute cu interes, cu trudă şi cu mare sensibilitate din „afară”, realul ar fi rămas nu numai o ilustră şi mare necunoscută, ci şi un parametru esenţial total lipsă pentru dezvoltarea generală a omului.

Dar ce înseamnă să cunoaştem „realul”?

În gândirea filosofică s-a cristalizat de multă vreme părerea conform căreia gnoseologia sau teoria cunoaşterii este acel domeniu din

filosofie care studiază geneza, natura şi întinderea cunoaşterii omeneşti, presupoziţiile şi fundamentele acesteia. Totodată s-a admis că gnoseologia are ca obiect de studiu totalitatea formelor şi modalităţilor cunoaşterii umane, iar epistemologia, fiind admisă drept teoria filosofică a cunoaşterii precumpănitor ştiinţifice.

Dar când putem spune că noi cunoaştem ceva? Ce determină ca un gând, o părere, o opinie a noastră să poată fi numită cunoaştere?

Un prim element condiţionator ar fi ca opinia, părerea etc., să fie adevărate. Însă după ce criterii adevărate? Sunt oare suficiente criteriile ştiinţifice pentru a da girul unor cunoştinţe acumulate? Se pare că nu, din moment ce filosofii au introdus o altă condiţie esenţială: justificarea. Sau altfel spus, cunoaştem ceva doar dacă avem motive temeinice şi suficiente nu numai să le argumentăm viabilitatea, ci să ne şi justificăm (faţă de noi înşine, în primul rând) efortul, înscriindu-l sub imperiul unor temeinice motive interioare. În acest fel, premizele pentru a-i convinge pe cei din afara noastră vor fi asigurate. În acest moment, subiectul cunoscător poate face pasul de la gândire la acţiune.

În contextul cunoaşterii ştiinţifice, ne întrebăm, oare îşi găseşte locul şi ceea ce am putea să denumim cunoaştere artistică?

Venită din sfera largă a cunoaşterii ştiinţifice, care, de fapt, îi fundamentează demersurile, cunoaşterea artistică este, în esenţă, mai mult o stare de spirit şi un adjuvant de elită al vieţuirii cotidiene a individului. Se poate spune (cu ajutorul lui Kant[177]) că prin efortul benefic al cunoaşterii artistice, omul caută frumosul, echilibrul şi inefabilul în artă, pentru a-l putea apoi descoperi în sine.

Cunoaşterea artistică are şi o extrem de mare componentă morală şi una atitudinală, induse de caracterul cromatic, de cadrul fonic şi de cel vizual

[177] Kant, Immanuel – „Prolegomene", Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc.1987

generate de imediatul ambiental în care individul trăieşte. Capacitatea individului de a „se apleca” spre aceşti stimuli exteriori, dorinţa lui de a şi-i face proprii, argumentează vocaţia lui de a se dori integrat în mediul ambiental. Pentru că individul trăieşte nu numai într-un climat de valori materiale, ci şi într-un ambient marcat puternic de valori spirituale sublimate în sinteze; acestea se răsfrâng (generos sau ponderat) sub forma unor manifestări evidente asupra individului. Iar individul şi le face propri, numai după o strictă evaluare personală; în acest moment el dă valoare estetică realului.

Valorile estetice pot fi relative sau absolute, pozitive sau negative, fundamentale sau nu, toate, însă, se înscriu sub zodia aserţiunii lui Nicolai Hartman[178] conform căreia: există o întreagă gamă de valori estetice „mai înalte sau mai joase”; valoarea estetică este dată de rezultatul procesului de însuşire practic - spirituală a realului (ce cuprinde natura şi viaţa socială în ansamblul ei), în timp ce valoarea artistică se referă strict la universul artei, la produsul artistic imaginat, plăsmuit şi realizat de fantezia, neliniştea, ambiţia şi dăruirea de care trebuia să dea dovadă orice creator.

Actul creaţiei (o acţiune pur şi simplu omenească) înnobilează fiinţa umană făcând-o să fie asemuită Marelui Demiurg. În actul creaţiei, omul este cu adevărat liber. Nimeni şi nimic exterior nu trebuie să fie prezent în procesul de creaţie a unui produs artistic. În caz contrar, produsul artistic este „comandat” şi valoarea estetică scade drastic.

Valoarea estetică a unui produs artistic nu numai că nu poate fi anticipată, dar nu poate fi sesizată perfect de către cei din afară nici chiar cu cel mai judicios aparat critic sau cu cel mai reuşit joc al unei intuiţii debordante, până când autorul nu-şi consideră opera de artă încheiată;

[178] Hartmann, Nicolai – „Estetica”, Ed.Univers, Buc.1974

apariţia produsului artistic poate provoca un adevărat şoc estetic, ce va obliga privitorul („consumatorul” în fond) la a reveni mereu şi mereu în faţa sa; şi fiecare contemplare va fi de fiecare dată alta, căci bucuria resimţită va oferi prilejul unor noi sinteze interioare, idei şi trăiri estetice. Iar aceasta pentru că la fiecare contemplare, privire, participare etc. nevoile şi aşteptările psihice ale privitorului vor fi altele, deoarece atitudinea sa estetică va fi de fiecare dată alta, iar gustul estetic (adică reacţia spontană de plăcere, acceptare sau respingere) ajuns deja în sfera evaluării controlate de trăiri interioare, îşi va intra în drepturi.

Putem considera că un prim pas în fundamentarea superioară a unui act artistic este cunoaşterea ştiinţifică. Dar odată depăşit acest prim pas, ajuns deci în sfera cunoaşterii artistice, adevăratul creator va trebui să facă apel la dimensiunea culturală a personalităţii sale, combustia interioară şi întregul univers personal de trăiri, senzaţii şi sentimente. Doar acestea pot determina o creaţie artistică valoroasă.

Bibliografie

1. Acterian, Haig – *Scrieri despre teatru*, Ed. Muzeul Literaturii Române, Buc.1998
2. Alexa, Visarion – *Cortina de cuvinte*, Ed. Universalia, Buc.2007
3. Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed.Trei, Buc. 2004
4. Appia, Adolphe – *Opera de artă vie*, Unitext, Buc. 2000
5. Aristotel – *Poetica* , Ed. Academiei, Buc.1965
6. Aristotel – *Parva naturalia*, Ed.Științifică, Buc.1972
7. Aristotel – *Despre suflet*, Ed.Științifică, Buc.1969
8. Artaud, Antonin - *Teatrul şi dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
9. Badin, Pierre – *Problèmes de la vie en groupe*,Ed.M.R. Privat, Paris 1965
10. Banu, George – *Livada de vişini, teatrul nostru*, Ed.Allfa, Buc. 2000
11. Banu, George – *Peter Brook, spre teatrul formelor simple*, Ed. Polirom, Buc.2005
12. Banu, George – *Ryszard Cieslak – Actor emblematic al anilor '60*, Supliment Rev.Teatrul azi, Buc.2009
13. Banu, George - *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*, Ed. Nemira, Buc., 2011
14. Bagdasar N., Virgil Bogdan, C.Narly – *Antologie filosofică*, Casa Şcoalelor, Buc.1943
15. Barba, Eugenio - *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, Ed. Nemira, Buc. 2012
16. Barba, Eugenio – *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, Ed.Nemira, Buc.2013
17. Barthes, Roland – *Eseuri critice*, Ed.Cartier, Buc. 2006
18. Barthes, Roland – *Despre Racine*, Ed. Pt.Literatura Universală, Colecția Eseuri, Buc.1969
19. Barker, C. - *Theatre games-Anew approach to drama training*, Ed. Menthuen Drama, Londra 2010;
20. Baumgarten, Alexander – *7 idei înrăuritoare ale lui Aristotel*, Ed.Humanitas, Buc.2002
21. Bergson, Henri – *Teoria râsului*, Institutul European Iaşi, 1992
22. Berlogea, Ileana – *Teatrul american de azi*, Ed.Dacia, Buc.1978
23. Berlogea, Ileana – *Teatrul și societatea contemporană*, Ed.Meridiane, Buc.1985
24. Berne, Eric – *Jocuri pentru adulți*, Ed. Amaltea, Buc.2002

25. Biberi, Ion – *Eseuri literare, filosofice şi artistice* – Ed. Cartea Românească, Buc.1982
26. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Ed.pt. Literatură Universală, Buc.1969
27. Boal, Augusto - *Jocuri pentru actori şi non-actori. Teatrul Oprimatilor în practică*, Fundatia Concept, Buc. 2005
28. Boileau - *Arta poetică,* E.S.P.L.A., Buc. 1957
29. Botkin, James; Elmandja, Mahdi; Malița, Mircea – *Orizontul fără limite al învățării*, Ed.Politică, Buc.1981
30. Brecht, Bertolt – *Scrieri despre teatru,* Ed.Univers, Buc.1977
31. Brook, Peter – *Spaţiul gol*, Ed.Unitext, Buc.1997
32. Brook, Peter – *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Ed.Nemira, Buc.2012
33. Bruckner, Pascal – *Melancolia democraţiei*, Ed.Antet 2000
34. Burcescu, G. – *Sensuri și virtuți expresive în opere literare*, Soc. Relief românesc, Buc.1982
35. Caillois, Roger - *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Éditions Gallimard, Paris 1967
36. Caraioan, Pompiliu – *Geneza sacrului*, Ed.Științifică, Buc.1967
37. Cattel, R. – în *Dicţionar de psihologie socială*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc.1981
38. Călinescu, George – *Pagini de estetică*, Ed.Albatros, Buc, 1990
39. Ceaușu, Valeriu; Pitariu, Horia și Toma, Mircea – *Psihologia și viața cotidiană*, Ed.Academiei, Buc.1988
40. Cehov, Mihail – Către actori. *Despre tehnica artei dramatice*, Caietele bibliotecii UNATC
41. Cervantes, Don Miguel – *Don Quijote de la Mancha*, ELU, 1965
42. Chateau, Jean – *Copilul și jocul*, E.D.P., Buc.1971
43. Ciocârlan, Vasile Constantin - *Raporturile interpersonale*, Ed. Politică, Buc. 1973
44. Colceag, Gheorghe – *Oameni de prisos în lumina rampei*, UNATC Press, Buc.2006
45. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paidea, Buc. 1998
46. Cristea, Mircea – *Teatrul experimental contemporan*, E.D.P., Buc.1996
47. Croyden, Margaret - *Conversations With Peter Brook, 1970-2000*, Ed. Faber And Faber, 2003
48. Darie, Bogdana – *Personajul extins*, Ed. EstFalia, Buc.2011

49. Davîdov, I. – *Arta şi elita*, Ed.Univers, Buc.1973
50. Diaconu, Mihai – *Educația și dezvoltarea copilului,* Ed. ASE, Buc.2007, pag.143
51. Diderot, Denis – *Paradoxul despre actor*, Ed.Nemira, Buc. 2010
52. Diderot, Denis - *Scrisoare despre orbi în beneficiul celor care văd*, în *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed.de Stat pt. Literatură ştiinţifică, Buc.1954
53. Didier, Julia - *Dicționar de filosofie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.1999
54. Donnellan, Declan - *Actorul și ținta*, Ed. UNITEXT, Buc.2006
55. Doron, Roland; Parot, Francoise – *Dicționar de psihologie*, Ed.Humanitas, Buc.1999
56. Dostoievski, Feodor – *Despre literatură şi artă*, Ed.Cartea Românească, Buc.1989
57. Doubrovski, Serge – *De ce noua critică?* – Ed.Univers, Buc.1977
58. Dragomirescu, Mihail – *Critică*, vol II, f.e., 1925
59. Druță, Florin – *Psihologie și educație*, EDP, Buc.1997
60. Dufrenne, Mikel – *Pentru om*, Ed.Politică, Buc.1971
61. Dumitriu, Anton – *Eseuri*, Ed.Eminescu, Buc.1986
62. Eco, Umberto – *Opera deschisă,* Ed.Paralela 45, Buc.2006
63. Fukuyama, Francis – *Marea ruptură*, Ed. Humanitas, Buc.2002
64. Foss M., Brian – *Orizonturi noi în psihologie*, Ed.Enciclopedică Română, Buc.1973
65. Freud, Sigmund - *Opere esențiale, vol 4, Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* Ed.Trei, Buc. 2010
66. Freud, Sigmund – *Scrieri despre literatură și artă*, Ed.Univers, Buc.1980
67. Gassner, John – *Formă şi idee în teatrul modern*, Ed.Meridiane, Buc.1972
68. Gheorghiu, Vladimir, Ion Ciofu – *Sugestie și sugestibilitate*, Ed.Academiei, Buc.1982
69. Goethe, J.W. – *Poezie și adevăr*, Ed.pt.Literatură, Buc.1967
70. Goldman, Lucien – *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Buc.1972
71. Goldoni, Carlo - *Memorii*, Editura pentru literatură universală, Buc., 1967
72. Gorceakov, N. – *Lecţiile de regie ale lui Stanislavski*, ESPLA 1955
73. Habermas, Jurgen – *Cunoaștere și comunicare*, Ed.Politică, Buc.1983
74. Hartman, Nicolai – *Estetica*, Ed. Univers, Buc.1974
75. Hegel, G.W.F – *Despre artă și poezie*, Ed.Minerva, Buc.1979
76. Herseni, Traian – *Psihologia culturii de masă*, Ed Științifică, Buc.1968
77. Herseni, Traian – *Literatură și civilizație*, Ed.Univers, Buc.1976

78. Hethmon, Robert H - *Lee Strasberg at the Actors Studio*, Viking Press, New York 1996
79. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977
80. Iorgulescu, Adrian; Doina Pungă; Ghe. Stroia – *Estetica*, E.D.P., Buc.1997
81. Iosif, Mira – *Teatrul nostru cel de toate zilele*, Ed.Eminescu, Buc.1979
82. Jonstone, Keith – *Impro. Improvizația și teatrul*, Ed. Tracus Arte, Buc.2014
83. Jung, C.G. – *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Ed.Trei, Buc.2003
84. Jung, C.G. – *Tipuri psihologice*, Ed.Trei, Buc.2004
85. Kant, Immanuel – *Critica raţiunii practice*, Ed. Ştiinţifică, Buc.1972
86. Kantor, Tadeusz – *Lecon de Milan*, Ed.Actes Sud-Papiers, Paris 1990
87. Landau, Erika – *Psihologia creativității*, EDP, Buc.1979
88. Lassalle, Jacques, Jean-Loup Riviere – *Conversation sur la formation de l'acteur*, Actes Sud-Papier, 2004
89. Levi-Strauss, Claude – *Antropologia structurală*, Ed.Politică, Buc.1978
90. Linton, Ralph – *Fundamentul cultural al personalităţii*, Ed. Ştiinţifică, Buc.1975
91. Mandea, Nicolae –*Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, 2006
92. Marcus, Stroe – *Empatia*, Ed.Academiei, Buc.1971
93. Mărculescu, Olga – *Commedia dell'Arte*, Ed.Univers, Buc.1984
94. Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie al Universităţii din Cluj la Sibiu, 1941
95. Mărgineanu, Nicolae – *Natura științei*, Ed.Științifică, Buc.1968
96. Mărgineanu, Nicolae – *Psihologie și literatură*, Ed.Dacia, Cluj 1970
97. Mărgineanu, Nicolae – *Condiția umană*, Ed.Științifică, Buc.1973
98. Mihu, Achim – *Antropologia culturală*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 2002
99. Moderwell, Hiram - *The Theatre of Today*, Harcourt, Brace & Co., New York 1945
100. Morar, Vasile – *Estetica. Interpretări și texte*, Ed.Universității, Buc.2003
101. Moreno, Levi; Zerca T.Moreno - *The First Psychodramatic Family*, Ed.Beacon House, NY 1964
102. Neagu, Gh.I. – *Cântece și jocuri de copii*, Ed.Minerva, Buc.1982
103. Nemirovici-Dancenko, Vladimir – *Viaţa mea în teatrul rus*, Ed.Cartea rusă, Buc.1962
104. Odangiu, Mihai Filip – *Praxis. Exercițiul strategic*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2014
105. Ockel, Edith – *Cât poate fi solicitat copilul în procesul pedagogic*, EDP, Buc.1976

106. Pascal, Blaise - *Cugetări*, Ed. Univers, Buc. 1978
107. Papu, Edgar – *Soluțiile artei în cultura modernă*, Ed.Casa Școalelor, Buc.1943
108. Patapievici, Horia Roman – *Omul recent*, Ed. Humanitas, Buc. 2002
109. Petrescu, Camil – *Documente literare*, Ed. Minerva, Buc.1979
110. Perrucci, Andreea - *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Ed. Meridiane, Buc. 1982
111. Piaget, Jean – *Înțelepciunea și iluziile filosofiei*, Ed.Științifică, Buc.1970
112. Piaget, Jean – *Psihologie și pedagogie*, EDP, Buc. 1972
113. Platon - *Opere*, vol. V-VI, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc.1986
114. Popescu-Neveanu, Paul; Zlate, Mielu și Crețu, Tinca – *Psihologie*, EDP, Buc.1997
115. Popescu-Neveanu, Paul – *Dicționar de psihologie*, Ed.Albatros, Buc.1978
116. Popovici, Adriana Marina – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed.Anima, Buc.2000
117. Ralea, Mihai – *Prelegeri de estetică*, Ed. Ştiinţifică, Buc.1972
118. Rădulescu-Motru, Constantin – *Personalismul energetic*, Ed. Cultura Naţională, Buc.1927
119. Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed.Cultura Națională, Buc.1923
120. Read, Herbert – *Semnificația artei*, Ed.Meridiane, Buc.1969
121. Ribot, Théodule – *Logica sentimentelor*, Ed.Ştiinţifică şi enciclopedică, Buc.1988
122. Roudinesco, Elisabeth şi Michel Plon – *Dicţionar de psihanaliză*, Ed. Trei, Buc. 2002
123. Roșca, Al; B.Zorgo – *Aptitudinile*, Ed. Științifică, Buc. 1972
124. Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981
125. Shakespeare, W., - *Teatru* Ed. pentru literatură universală, Buc. 1964
126. Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie,* Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000
127. Spolin, Viola - *Improvizaţie pentru Teatru*, Unatc Press, Buc.2008
128. Smotunovski, Innokenti – *Vremea speranţelor*, Ed. Meridiane, Buc. 1983
129. Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuşi*, ESPLA, Buc.1955
130. Stanislavski, K.S. – *Viaţa mea în artă*, Ed. Cartea rusă, Buc. 1958
131. Steiner, George – *Moartea tragediei*, Ed Humanitas, Buc.2008
132. Stern, W. – *The varieties of History*, Ed. Harper, N.Y. 1956
133. Stroe, Marcus – *Empatia*, Ed.Academiei, Buc.1971
134. Şestov, Lev – *Începuturi şi sfârşituri*, Institutul European Iaşi, 1993

135. Şevţova, Maria – *Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi*, Fundaţia Camil Petrescu, Buc.2008
136. Tonitza-Iordache, Mihaela şi George Banu – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, Buc.2004
137. Todorov, Ţvetan – *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, Buc.1982
138. Toporkov, V. - *Stanislavski la repetiţie*, Ed. Cartea rusă, Buc.1951
139. Tucicov – Bogdan, Ana – *Psihologie generală şi psihologie socială*, EDP, Buc.1973
140. Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed.pt. Literatură, Buc.1968
141. Vianu, Tudor – *Idealul clasic al omului*, Ed.Enciclopedică Română, Buc.1975
142. Vianu, Tudor – *Arta actorului*, Ed. Vremea, Buc.1932
143. Vincent, Rose – *Cunoaşterea copilului*, EDP, Buc.1972
144. Voinescu, Alice – *Întâlinre cu eroi din literatură şi teatru*, Ed. Eminescu, Buc. 1983
145. Voinescu, Alice – *Aspecte din teatrul contemporan*, Fundaţia Regală pt. Literatură şi Artă, Buc.1941
146. Voinescu, Alice – *Curs de istoria literaturii dramatice*, Fundaţia Regală pt. literatură şi Artă, Buc.1941-1942
147. Wlodarski, Ziemowit – *Legităţile psihologice ale învăţării şi predării*, EDP, Buc.1980
148. Zamfirescu, Ion – *Istoria universală a teatrului*, Ed. Pt. Lit. Universală, Buc.1960
149. Zamfirescu, Vasile Dem – *Etică şi psihanaliză*, Ed.Ştiinţifică, Buc.1973
150. Zamfirescu, Vasile Dem – *Filosofia inconştientului*, Ed. Trei, Buc. 2007
151. Zeami – *Şapte tratate secrete de teatru No*, Ed.Nemira, Buc.2013
152. xxx *Artă şi comunicare. Studii de estetică*, Coord. Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Buc.1971
153. xxx *D.Gusti şi Şcoala sociologică de la Bucureşti*, Ed. Institului Social Român, Buc.1937
154. *xxx Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, Vol I şi II, Ed. Minerva, Buc.1973
155. xxx *Dicţionar de filosofie* - Larousse, Ed. Univers Enciclopedic, Buc.1999
156. xxx *Dicţionar de filosofie* – Ed.Politică, Buc.1978
157. xxx *Dicţionar de estetică generală*, Ed. Politică, Buc.1972
158. xxx *Maeştri ai teatrului românesc. Ion Cojar*, UNATC Press, Buc.2006
159. xxx *Maeştri ai teatrului românesc. Radu Penciulescu*, UNATC Press, Buc.1999

160.xxx *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed.de Stat pt. Literatură ştiinţifică, Buc.1954

161.Turea, Larisa – *Arta ca vehicul al schimbării și îmblânzitorii de lei ai teatrului basarabean*, în Rev.Teatrul azi, www.teatrulazi.ro